

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

«___» _____ 2017 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

NOIR ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА:
СЮЖЕТЫ, ОБРАЗЫ, ИДЕИ

Руководитель _____ к. филос. наук, доцент Н. М. Либакова

Выпускник _____ Ю. Н. Сторож

Красноярск 2017

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Noir отечественного кинематографа 90-х годов XX века: сюжеты, образы, идеи».

Нормоконтролер

Е.А. Сертакова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Noir отечественного кинематографа 90-х годов XX века: сюжеты, образы, идеи» содержит 73 страниц текстового документа, 1 приложение, 68 использованных источников.

«NOIR», «ЧЕРНУХА», ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ, 90-Е ГОДЫ XX ВЕКА, «ДЮБА-ДЮБА», АЛЕКСАНДР ХВАН

Цель данного исследования – определить особенности проявления стиля noir в отечественном кинематографе 90-х годов XX века.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- постановка проблемы исследования;
- изучение историко-теоретических аспектов понятия «noir»;
- рассмотрение сфер существования феномена «noir» в искусстве;
- рассмотрение сюжетов, образов и идей, которые кристаллизовал отечественный кинематограф для анализа сюжетов, образов, идей сформировавшихся в период 90-х годов XX века;
- философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Дюба-дюба» А. Хвана 1992 г.;

В результате проведенного исследования был сделан детальный анализ репрезентативного произведения киноискусства на предмет выявления особенностей феномена «noir» в сюжетах, образах и идеях отечественного кинематографа 90-х годов XX века.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
1. Историко-теоретические аспекты возникновения и формирования понятия «нуар». Сферы существования феномена в искусстве.....	11
1.1 Историко-теоретические аспекты понятия «нуар»	11
1.2 Сферы существования феномена «noir» в искусстве.	25
2. Особенности проявления феномена «noir» в сюжетах, образах и идеях отечественного кинематографа 90-х годов XX века	34
2.1 Сюжеты, образы и идеи в отечественном кинематографе. Сюжеты, образы и идеи в российском кино 90-х годов XX века.....	34
2.2 Анализ кинопроизведения «Дюба-дюба» Александра Хвана.....	52
Список использованных источников	68
Приложение А	75

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Искусство всегда было актуально для человека, так как в первую очередь помогало ему в познании самого себя, окружающего мира и универсума в целом. Данная работа обращена к искусству кино – одному из изобразительных видов искусств, – которое также способствует поиску ответов на фундаментальные вопросы.

При создании произведения искусства немаловажную роль играет историческая ситуация, социальные процессы, в которых находится художник. В некоторых случаях именно они служат побудителями к актуализации той или иной художественной идеи. Искусство кино, наряду с фотографией, в большей степени способно фиксировать и конструировать действительность. Определенным образом запечатлевая и организуя художественный материал, кино тем самым не только фокусирует внимание зрителя на важных, с точки зрения создателя, моментах, но и провоцирует рефлексировать над ними.

Социальная действительность неоднократно становилась материалом для создания произведений киноискусства, на основе чего они объединялись теоретиками кино в различные классификации, как локальные, так и всеобщие. Отнесение кинопроизведения к определенному типу фильмов углубляет не только его понимание, но и конкретного социально-исторического периода в целом. На сегодняшний день существует большое количество мнений исследователей кино касаясь принадлежности фильма к той или иной категории, границы которых текучи и не конкретны, а уникальные характеристики могут трансформироваться в универсальные.

Настоящая исследовательская работа актуальна обращением к малоизученному периоду истории отечественного кино 90-х годов. Внимание сконцентрировано на углублении понимания феномена «чернухи» в российском кинематографе и проведении аналогий с кинематографическим

термином «film noir», применимым к голливудским криминальным драмам. Таким образом, спорный кинематографический пласт отечественного кино будет рассмотрен под иным, малоисследованным углом, что позволит расширить его понимание.

Степень изученности

Степень изученности исследуемой темы представлена обширным блоком литературы с точки зрения составляющих ее компонентов – «нуара» как термина, относящегося к голливудским криминальным фильмам, и отечественной кино-«ченухи» периода 90-х годов XX века. Но проблема, поднимаемая настоящей исследовательской работой, научному изучению не подлежала.

Понятие «нуар» и фильмы, снятые с характерными его признаками, интересуют исследователей кино с момента его возникновения. Первыми описали новое явление в кино французские исследователи Раймон Борде и Этьен Шаметона в книге «Панорама американских кинонуаров» (*The Shadows of Film Noir*¹), после которой «нуар» становится термином, объединяющим кинопроизведения со схожими чертами и интонацией. Позже – в 1971 году – выходит статья американского сценариста и теоретика кино Пола Шредера «Заметки о фильме нуар» (*Notes on Film Noir*²) в качестве краткого экскурса в проблематику «черного» кинематографа. Шредер обращается к истокам возникновения понятия, к интерпретации самого термина. На основе анализа конкретных фильмов-репрезентантов автор рассказывает о цветовой основе, культурологических и стилистических элементах нуара, выделяет четыре основных явления, через которые, по его мнению, в той или иной степени способствовали созданию неповторимой «нуарной» тональности. Впоследствии многие исследователи кинонуара будут ссылаться в своих работах на статью Шредера, анализируя film noir с

¹The Shadows of Film Noir [Электронный ресурс] // The Midnight Palace, 2013. – Режим доступа: <http://www.midnightpalace.com/articles/the-shadows-of-film-noir>

² Шрейдер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шрейдер // Сеанс. – 2011. – №26. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>

точки зрения истории и теории, как, например, Я. Лурье³, С. Добротворский⁴, К. Харли⁵ и другие.

Статья Шредера обращена к понятию «нуар» в целом. Современные же исследователи зачастую касаются изучения определенных аспектов фильмов-нуар. Особое внимание уделяется образу «роковой женщины», который исследуется в работах как зарубежных теоретиков (John Blaser⁶, Elizabeth Cowie⁷, Helen Hanson⁸, Claire Johnston⁹, Sylvia Harvey¹⁰ и другие), так и отечественных (Е. Новикова¹¹, Е. Потехина¹²). Такие работы исследуют социальные и культурные предпосылки возникновения и развития женского образа, нарративные и визуальные приемы, с помощью которых авторы фильмов конструировали его на экране. Также обращают внимание на другие кинематографические явления, оказавшие влияние на формирование нуара, например, статья Яны Склярской «Традиции немецкого киноэкспрессионизма в американских фильмах нуар 1940-1950 гг.». ¹³ Кроме того, исследуется ситуация в кинематографе после классического film noir – «Нуар после 50-х: смерть, развитие или постмодернистское цитирование?»¹⁴, где автор статьи приходит к выводу о том, что нуар имеет сложное промежуточное отношение к формальным признакам модерна и постмодерна, выделяет три ключевых элемента эстетики нуара, присущих и

³ Лурье, Я. Формула американского нуара [Электронный журнал] / Я. Лурье // Искусство кино. – 2013. – №4. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara>

⁴ Добротворский, С. Источник невозможного. СПб.: Сеанс, 2004. 820 с.

⁵ Харли, К. Азбука нуара // Total Film. 2006. № 3. С. 25.

⁶ Blaser, J. Film Noir's Progressive Portrayal of Women, 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>

⁷ Cowie, E. Film Noir and Women, in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso, 1993, p.p. 121-167.

⁸ Hanson, H. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London, New York: I. B. Tauris, 2007. 251 p.

⁹ Johnston, C. *Double Indemnity*, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).

¹⁰ Harvey, S. *Women's Place: The Absent Family of Film Noir*, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1980.

¹¹ Новикова, Е. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов // *Артикульт*. 2015. №1 (17) С.45-54.

¹² Потехина, Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина-вамп // *Царскосельские чтения*. 2016. №XX С.106-110.

¹³ Склярская, Я. Традиции немецкого киноэкспрессионизма в американских фильмах нуар 1940-1950 гг // *Артикульт*. 2015. №2 (18) С.62-65.

¹⁴ Кудряшов, И. С. Нуар после 50-х: смерть, развитие или постмодернистское цитирование? // *Критика и семиотика*. 2016. № 1. С. 236–252.

классическому периоду, и современному нуару, и тем самым стремится показать ограниченность принципиального различия нуара, неонуара и постнуара.

Феномен «чернухи» в отечественном кино как рефлексия над социальной действительностью рассматривается с разных точек зрения исследователями киноискусства в соответствии с визуализации определенной проблемы, которая наличествует в обществе. Внимание сконцентрировано на таких темах, как столкновение старого и нового поколений (К. Разлогов¹⁵, А. Щербенок¹⁶), сексуальность, способы демонстрации обнаженного тела и его мотивировок (Я. Левченко¹⁷), демонстрация на экране наркомании, бандитизма, проституции (Г. Геращенко¹⁸) и так далее. Кроме того, анализируется не только кинопродукт, но и его влияние на сознание людей, особенно на молодое поколение: А. В. Федоров¹⁹, Д. Босов²⁰, Л. Гудков и Б. Дубин²¹, В. Суковатая²² и другие.

Помимо исследования посредством кино актуальных проблем эпохи и механизмы их отражения, существует большое количество работ, осмысляющих феномен «чернухи» с теоретических позиций. Сюда входит изучение содержательного, семиотического и тематического направления (И. Лубашова²³), цензура и «границы дозволенного» в кинематографе на

¹⁵ Разлогов, К. Ново(е)русское кино [Электронный ресурс] / К. Разлогов // Искусство кино. - 2009. - № 11. - Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article16>

¹⁶ Щербенок, А. В. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя //НЛО. – 2013. – №. 123. – С. 23.

¹⁷ Левченко, Я. Н. Индустрия срама: освоение и коммодификация секса в позднем советском кино //Новое литературное обозрение. – 2015. – №. 136. – С. 105-122.

¹⁸ Геращенко, Г. Постсоветское человеческое общество 90-х годов. Факторы формирования уродства / Г. Геращенко // Пространство литературы, искусства и образования – путь к миру, согласию и сотрудничеству между славянскими народами : сб. науч. тр. : по матер. VII Междунар. науч. – практич. конференции, 20 декабря 2012 г. / ред. А. Г. Романовский, Ю. И. Панфилов. – Харьков : НТУ «ХПИ», 2013. – С. 122-127.

¹⁹ Федоров, А. В. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог: Изд-во Кучма, 2004. 418 с.

²⁰ Босов, Д. Отечественный мейнстрим-кинематограф и студенческая молодежь // Вестник КемГУ. 2015. №2-2 (62) С.7-11.

²¹ Гудков, Л., Дубин Б. Общество телезрителей: массы и массовые коммуникации в России конца 90-х годов // Мониторинг. 2001. №2 С.31-45.

²² Суковатая, В. Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике //Неприкосновенный запас. – 2012. – №. 3. – С. 83.

²³ Лубашова, Н. Критериальная дуальность бифуркации развития отечественной кинематографии: анализ и прогностика // Аналитика культурологии. 2008. №11 С.170-181.

творчестве конкретных режиссеров (Е. С. Кащенко²⁴), проявление «чернухи» в различных жанрах (Ермакова А. Ю. и А. Н. Маленьких²⁵). В статье Н. Осиповой «Россия годы 00-ые»²⁶ автор выделяет в кинематографе признаки времени, классифицирует «чернушные» фильмы, отмечает характерные элементы того или иного типа фильмов, обосновывая теоретические выводы с помощью анализа кинопроизведений, выступающих репрезентантами.

Поднимаемая настоящей работой тема исследования затрагивается в статье Д. Дондурей «Конец эпохи – конец чернухи?»²⁷, которая содержит результаты дискуссии между писателями, теоретиками и практиками кино, рассуждающими о проблеме «чернухи» в отечественном кинематографе.

Степень изученности предмета исследования показывает различные подходы к изучению направлений noir голливудского криминального фильма и «чернухи» отечественного кино 90-х годов XX века, но отсутствуют исследования, рассматривающие данные кинематографические феномены в их тождестве, наличии схожих черт, во влиянии одного на другое, что дает возможность для изучения кино 90-х под иным углом зрения, которое также углубит понимание сложного пласта отечественного кинематографа.

Объектом исследования выступает феномен «noir» в отечественном кинематографе 90-х годов XX века.

Предметом исследования является особенности проявления феномена «noir» в сюжетах, образах и идеях отечественного кинематографа 90-х годов XX века.

Цель исследовательской работы – определить особенности проявления стиля noir в отечественном кинематографе 90-х годов XX века.

²⁴ Кащенко, Е. С. Отечественный кинематограф эпохи перестройки: пути развития // М.: Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. – 2015. Т. 6. № 4 (21). С. 22-26.

²⁵ Ермакова, А. Ю. Маленьких А. Н. Отечественное киноискусство 2000-х годов в контексте эстетики постмодернизма // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2009. №1(5). С. 120 – 123.

²⁶ Осипова, Н. Россия. Годы 00-ые [Электронный ресурс] / Н. Осипова // Киноведческие записки. - 2005. - №72. - Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/691/>

²⁷ Дондурей, Д. Конец века – конец чернухи? [Электронный ресурс] / Д. Дондурей // Искусство кино. – 1998. – №3 – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1998/03/n3-article29>

Для достижения цели поставлены следующие задачи:

- 1) рассмотреть историю понятия «нуар»;
- 2) определить сферы существования феномена «нуара» в искусстве;
- 3) рассмотреть сюжеты, образы и идею отечественного кино в целом и периода 90-х годов XX века в частности;
- 4) провести анализ произведения отечественного киноискусства «Дюба-дюба» Александра Хвана 1992 г., через которое проявляются типичные для отечественного кинематографа 90-х годов XX века образы, идеи, сюжеты.

Методология. При проведении исследования феномена «чернухи» в отечественном кинематографе 90-х годов будут использованы общие положения современной теории изобразительного искусства, метод философско-искусствоведческого анализа и герменевтический метод, что позволит детально и всесторонне изучить предмет исследования.

Теоретическая и практическая значимость. Настоящее исследование может внести дополнения к теоретическим знаниям об отечественном кинематографе 90-х годов XX века в целом и конкретно о жанре «чернуха» в российском кино. Также результаты исследования могут быть использованы в качестве дополнительного расширения к существующему учебному материалу по истории и теории киноискусства в таких курсах как: «История мирового киноискусства», «Социология кино», «История и теория неигровых видов кино», «История теорий кино».

Структура работы: введение, две главы, каждая из которых содержит по два параграфа, заключение и список использованных источников.

1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ ПОНЯТИЯ «НУАР». СФЕРЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ ФЕНОМЕНА В ИСКУССТВЕ

Настоящая глава раскрывает историко-теоретические аспекты исследования. Внимание обращено к истокам понятия «нуар», к причинам, повлиявшим на его возникновение. Также изучаются теоретическая база «нуара», его концепции, характеристика и специфические черты.

Кроме того, исследуются сферы существования феномена «нуар» в искусстве, способы его проявления и репрезентации через продукты творческой деятельности людей. Изучение феномена не только в границах одного понятия, но и выявление его специфики в других видах и направлениях искусства посредством конкретных примеров.

1.1 Историко-теоретические аспекты понятия «нуар»

В параграфе рассматриваются исторические предпосылки возникновения и формирования феномена «нуар» в искусстве. Внимание сконцентрировано на теоретических концепциях направления, сформулированных в научных трудах деятелей искусства и культуры. Рассмотрены типичные для направления сюжеты, образы и идеи.

Понятие «noir» французского происхождения, которое дословно переводится как «черный». Термин берет свое начало в кабарежной культуре Франции конца XIX – начала XX в., откуда переходит в эстетику дадаистов в 1910-х годах. А впоследствии заимствуется и сюрреалистами.

В 1920-е годы основоположник сюрреализма Андре Бретон выработал набор понятий, соответствующий сюрреалистической эстетике, куда входило и понятие «noir». Являясь неотъемлемой частью сюрреалистической теории, термин характеризовался многозначностью и имел не только эстетический контекст, но и политический – связывался с анархистским умонастроением, которое сюрреалисты разделяли в 1930-е годы.

Одним из основных участников сюрреалистического движения того периода был французский поэт и киносценарист Жак Превер. В 1921 году он сближается с французским издателем Марселем Дюамелем, совместно с которым Превер начинает выпускать «*Serie noire*» – серии переводов американских криминальных романов 1920-х – 1930-х годов. Именно Превер становится инициатором использования термина «*noir*» в издательском проекте.

Политический контекст сюрреалистического понятия «*noire*» послужил его использованию французскими кинокритиками для негативной характеристики ряда французских кинолент конца 1930-х годов. Такие фильмы обращались к жизни пролетариата или криминальных элементов общества, изображали социальное дно, двойственная позиция по отношению к актуальным социально-политическим проблемам, критиковали католицизм и антифашистские настроения, визуализировали мотивы фатализма, обреченности и имморализма. О том, что термин изначально имел политическую окраску, свидетельствуют следующие моменты: «*film noir*» употребляли исключительно критики, разделявшие правые политические позиции; авторы «*films noirs*» были бывшими активистами Народного фронта, отказавшиеся от «красной пропаганды» в момент распада этого движения в 1938 г.

Впоследствии то анархистское содержание, которое предвоенная пресса видела во французских картинах, было найдено в продукции Голливуда. В 1946 году французские кинокритики Нино Франк и Жан-Пьер Шартьер в своих статьях используют понятие «*noire*» применительно к определенной группе американских фильмов. На формирование термина «*film noir*» относительно кинопродукции США повлияла также экранизация многих криминально-детективных романов из серии Превера и Дюамеля «*Serie noire*».

Со временем понятие «*films noirs*» утратило свое первоначальное политическое значение, закрепившись в кинокритике и став сугубо

киноведческим термином, причем использующимся в качестве характеристики определенной группы фильмов США 1940-х – 1950-х годов, а так же картин более поздних периодов, сделанных под их влиянием.

В 1955 году вышла книга Раймона Борде и Этьена Шаметона «Панорама американских кинонуаров»²⁸, после чего «films noir» становится понятием, объединяющим фильмы со схожими характеристиками и манерой репрезентации. Авторы книги выделили целую серию мрачных фильмов предлагающих «новые криминальные приключения» или «новую криминальную психологию»²⁹. Французские кинокритики отметили новое для американского кино настроение цинизма и безнадежного пессимизма, который был характерен не только для детективных триллеров, но и для мелодрам. Кроме того, ими было отмечено, что в послевоенные годы визуально голливудские фильмы становились темнее, персонажи – порочнее, настроение – безнадежнее, а сюжеты приобретали фаталистическую окраску.

На формирование «черного» фильма в американском кино оказали влияние как социально-политические, так и культурологические факторы. Американский сценарист и теоретик кино Пол Шрёдер в своей статье «Заметки о фильме нуар»³⁰ выделил четыре условия, которые способствовали зарождению и становлению нуарной тональности и стилистики в американском кино.

После Второй мировой войны американское общество достигло острое чувство подавленности и безнадежности, которые являлись запоздалой реакцией на эпоху тридцатых годов – время Великой Депрессии. Криминальные фильмы также выходили на экраны, но они были социально ориентированы и, как и все искусство кино того периода, были призваны поддерживать моральный дух народа. Более мрачные криминальные драмы

²⁸ The Shadows of Film Noir [Электронный ресурс] // The Midnight Palace, 2013. – Режим доступа: <http://www.midnightpalace.com/articles/the-shadows-of-film-noir>

²⁹ Артюх, А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра [Электронный ресурс] / А. Артюх // Искусство кино. – 2007. – №5 – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>

³⁰ Шрейдер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шрейдер // Сеанс. – 2011. – №26. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>

начали появляться к концу тридцатых годов. Движение в сторону «мрачного кино» было прервано Второй мировой войной, а с ней необходимостью создания пропагандистских фильмов, как для самих американцев, так и для союзников. Лишь в некоторых студиях продолжали создавать «черное» кино. Так, в начале войны выходят первые фильмы, в которых прочитываются черты нуара. А уже в послевоенное время появляются кинопроизведения, которые французские кинокритики обозначили как «films noir». То разочарование и крушение иллюзий, которые ощутило все американское общество, вернувшись к мирной жизни после войны, визуализировалось в городской криминальной кинодраме.

Немаловажное значение при создании уникальной нуарной стилистики имели реалистические тенденции, которые стали популярными в кинематографе многих стран в послевоенный период времени. Реалистичные натурные сцены стали постоянной чертой фильмов-нуар. Более того, движение в сторону реализма соответствовало запросам американцев, которых уже не удовлетворяли студийные декорации городских улиц. Таким образом, фильм-нуар помещается в эпицентр повседневной жизни.

Непосредственное влияние на формирование «черного» кино оказал немецкий экспрессионизм. В начале тридцатых годов прошла первая волна эмиграции из Германии в США, вместе с которой в Голливуд прибыли немецкие кинорежиссеры Фриц Ланг и Фрэнк Мурнау, внесшие определенный вклад в развитие американского кинематографа 1940-х – 1950-х годов. Впоследствии в Америку прибыло большое количество немецких и восточно-европейских кинорежиссеров и операторов, в результате чего экспрессионистская стилистика стала неотъемлемой частью голливудского кино, в том числе и фильмов-нуар. Мастера «черного» кино умело совмещали искусственность киноэкспрессионизма и реализм натурных съемок, рождая новый образ реального мира как декорации. Эстетика экспрессионизма отвечала как идейному, так и формальному содержанию фильмов-нуар.

Если немецкий киноэкспрессионизм оказал значительное влияние на визуальную составляющую «черных» фильмов, то школа «крутого детектива» в такой же степени повлияла на сценарии фильмов-нуар. К началу сороковых в школе «крутого детектива» сложилась определенная конвенция главных героев, второстепенных персонажей, сюжетов, диалогов и тем, удовлетворяющих кино-нуару.

Также можно отметить непосредственное влияние философии экзистенциализма на нуар с ее «черным видением», что является логичным, так как в американской культуре послевоенного периода значительно возрастает роль экзистенциализма. В фильмах не транслировались вечные ценности и моральные абсолюты, но они четко расставляют акценты на том, что такое чувство отчуждения, одиночества и безнадежности. Герои «черных» фильмов демонстрировали предельную отчужденность от любого социального и интеллектуального порядка. Сюда же можно добавить и построение мизансцен, в которых персонажи то растворялись в тени, то выступали из нее, что напоминало о неминуемой опасности.

Таким образом, послевоенное крушение иллюзий, обращение к реализму, влияние экспрессионистской стилистики и «школы крутого детектива» складываются в технологию создания «черного» фильма.

Понятие «films noir» как «черное» кино отвечает и внешней форме, и внутреннему содержанию определенной группе американских фильмов.

Форме в фильмах-нуар уделялось большое внимание, так как подобно киноэкспрессионизму, традиции которого были унаследованы, нуар «говорил» через изображение. Как отмечают многие исследователи, в нуаре большое внимание уделяется визуальному решению и композиции как таковой.

Характерной чертой нуарной стилистики, взятой из немецкого экспрессионизма, является съемка в полумраке. Действие большинства сцен проходят при выключенном свете или при слабом освещении торшера, настольной лампы, уличного фонаря, неоновой вывески. Что способствует

преобладанию черного цвета над белым/серым, тьмы над светом. Доминирование тени над светом переносит акцент с внешних событий на внутренние переживания, формируют атмосферу фатализма, какой-то тайны, чего-то скрытого, но явно присутствующего. Если же данная визуальная характеристика – контрастное двухцветное изображение – отмечает не среду обитания героя, а его самого, то таким образом визуализируется столкновение и взаимодействие неоднозначных моральных решений, воплощаемых в комбинации света и тени. Отличительной особенностью также является слияние персонажа с пространством, который обычно вписан в реалистическую городскую среду. Главный герой зачастую располагается в тени, а если и выделяется светом по отношению к окружающей среде, то лишь с целью подчеркнуть его одиночество в представленном мире, обреченность и безысходность. Столкновение света и темноты, затемнение лиц, помещений, городских ландшафтов осуществлялось при помощи общей для всех «черных» фильмов техники low-key, которая на визуальном уровне создавала эффект таинственности, неизвестности, опасности.

Как и в киноэкспрессионизме нуар отдает предпочтение наклонным и вертикальным линиям. Косые линии дробят и раскалывают кадр, наделяя изображение тревожностью и неустойчивостью. Свет проникает в темные комнаты в виде деформированных пятен, которые могут приобретать разные формы – трапеция с неровными краями, тупоугольный треугольник, вертикальные полосы. Но если немцы создавали образ искаженного пространства в павильонах, то американцы, создавая кинопроизведения, следующие реалистическим тенденциям, использовали город в качестве всеобъемлющей декорации, чередуя городские ландшафты с интерьерными съемками.

Еще одним приемом киноэкспрессионизма, взятым во внимание нуаром, является особенность операторской работы, которая заключается в использовании контрастных кадров, нестандартных углов и ракурсов съемки.

Искривленные линии и необычайная геометрия пространства работают на поддержание и усиление эмоционального напряжения в фильме.

Композиционно сцены выстраиваются зачастую вокруг фигуры актера, редко за счет физических действий персонажа. Сцены действия характеризуются четким ритмом, сдержанной энергией и мелкими подробностями, шумные перестрелки и экспрессивные действия в фильмах-нуар отсутствуют.

Неотъемлемой составляющей фильмов-нуар является мотив воды. Пустынные черные улицы почти всегда блестят от вечернего дождя, дождь в кадре усиливается по мере нарастания сюжетного драматизма. Кроме того, очень часто местом встречи персонажей становятся доки и причалы.

Ключевой особенностью «черного» кино выступает сложно выстроенная хронология событий. С помощью нее в фильме создается ощущение потерянности во времени, дезориентации, усиливается ощущение утраченного прошлого.

«Noir» внутреннего содержания фильмов проходит через сюжеты, образы и идеи американского кино 1940-х – 1950-х годов.

Как отмечалось ранее, фильмы-нуар – это зачастую криминальные драмы, в которых события по большей части закручивались вокруг убийства. Авторы фильмов акцентировали внимание на самом преступлении, опуская момент наказания, который был важен для криминального кино предшествующего периода. Более того, для нуара характерно исследование преступления с точки зрения самого преступника, а не полицейского. Следуя чему, зачастую повествование велось от лица главного героя – частного детектива, страхового агента, писателя, ветерана войны, убийцы и даже убитого, тем самым через рассказ мир обретал смысл. Таким образом, в качестве главенствующей темы «черного» кино можно выделить тему смерти и опасности.

Немаловажным для фильмов-нуар являются ностальгические мотивы, выраженные в сильной и сложной связи героев со своим прошлым, а также с

тревожным отношением к будущему. Данный прием подчеркивает чувство утраты, отсутствие четких приоритетов, неуверенность героев. Тревога перед наступающим действием создает в фильме напряженное ожидание неизвестного, таинственного и опасного. На создание ностальгического повествования работает сложно выстроенная хронология событий, о которой было сказано ранее: прошлое то неожиданно возникает в настоящем, то требует больших усилий для восстановления в памяти или реконструкции по небольшим, хаотичным по своему характеру фрагментам. Нелинейное повествование конструирует сложную и запутанную картину мира фильмов-нуар, которая дезориентирует героя, а вместе с ним и зрителя.

Как уже упоминалось, в сценарном плане нуар отталкивался от американской школы «крутого детектива», которая на первом этапе развития направления успешно одолжила свою формулу: преступное общество с фальшивыми приоритетами, герой-одиночка, ведущий свое собственное расследование, женщина-оборотень, расставляющая ловушку герою, расчетливая, хитрая и способная на преступление. Впоследствии в ходе своего развития в фильме-нуар выделились две основные сюжетные модели – фильмы расследования и фильмы ловушки.

В основе сюжета «черных» фильмов – расследования убийств, ограбления, мошенничества и ложные обвинения в преступлении, секс, насилие, предательство и двуличность, постоянное курение и пьянство. Характерной особенностью выступает закручивание сложного сюжета при помощи флэшбэков и флэшфорвардов.

Большинство нуаров рассказывают истории о людях, пытающихся обустроить свое будущее, и о том, как их попытки оказываются неудачными. Герои оказываются в центре запутанного мира, который предлагает разные вариации личного обогащения, в итоге оказывающимися обманчивыми. Несмотря на отчаянное движение к поставленной цели, их планы не реализуются. Герои терпят поражение, подчиняясь невидимой деструктивной и беспощадной силе Фатума.

Победы, как и хэппи-энды, в фильмах случаются редко. Визуализируемые нуаром истории полны цинизма и безысходности. Как было сказано выше, они отражали весь спектр настроений, охвативших американское общество после Великой депрессии и во время Второй мировой войны.

Следствием связи нуара и американского hard-boiled детектива также является голос за кадром, позволяющий выстроить повествование как субъективный рассказ. Его центральной фигурой является герой-сыщик, носитель субъективной точки зрения, занимающий маргинальную позицию по отношению к официальным социальным институтам. Подобные герои раскрывали не отдельного преступника, но коррумпированное общество, в котором богатые и уважаемые люди были связаны с гангстерами и продажными политиками. Своими действиями они помогали обнаружить ту двусмысленность, которая существовала между гражданским законом и подлинным правосудием. Поскольку речь шла о погрязшем в преступлении обществе, а не об отдельном преступнике, официальная машина закона была не в состоянии вершить правосудие. Героям черных романов приходилось самим решать, какого рода наказание должно быть совершено в двусмысленном мире современной Америки. Таким образом, героический маргинальный персонаж становился судьей и вершителем правосудия, а закон и порядок поддерживался только индивидуальной волей. В дальнейшем кино-нуар пересматривает формулу крутого детектива и образ сыщика.

Чаще всего герой становится детективом поневоле: либо сыщик с печатью прошлого, который прежде был полицейским или частным детективом, либо сама ситуация заставляет его расследовать и бороться. Такая трансформация делает его причастным к самой среде, в которой он ведет расследование, что, в конечном счете, стирает некоторое различие между ним и теми, кто ему противостоит. Но, даже преступив закон или норму, герой сохраняет в себе какой-то элемент незапятнанности или

готовности окончательно заплатить по счетам. Поиски злодея, нередко приводят к пониманию себя как части механизма зла, а сами основания, отличающие закон от преступления все чаще воспринимаются как одно из препятствий на пути к раскрытию правды.

Такой герой выступает одиночкой, маргиналом и в отношении официальных институтов и норм, и в отношении криминальных структур и заговоров. Одиночка-герой с трудом отыскивает место в мире. Его персона дезориентирована в пространстве и во взаимосвязи с другими персонажами. Запутанными являются и базовые роли убийцы, жертвы и следователя. Но конкретным и общим для всех героев остаются экзистенциальные мотивы: одиночество, чувство вины, не изживаемый страх, ранимость.

Исходя из этого, главной чертой героя «черного» фильма является его не самодостаточность. Внутренний поиск героя выступает главным мотивом, после чего следует поиск истины и справедливости. Ситуация, в которой оказывается герой, выступает некими оковами, которые провоцируют его на поиск истины. Зачастую этот поиск приводит к кардинально противоположным результатам, которые изначально не соответствовали цели героя.

Двойственность внутренней природы личности главного персонажа выражается в его борьбе с самим собой, какой-то части себя, содержащей некую тень Зла. Персонаж, являясь частью существующего мира, представляет микрокосм, заключающий в себе темную и светлую стороны, которые находятся в непрекращающейся борьбе. Борьба со злом, как личностная, так и социальная, похожа на «борьбу с тенью», потому что зло вездесуще и неуловимо. Из этого конфликта вытекает одна из главных идея – идея Рока, Судьбы, Фатума. Вследствие чего герой находится в состоянии выбора – принятия или отрицания своей судьбы. Последствия такого выбора категоричны и однозначны, не имеющие альтернативы для персонажей.

Характерной чертой для всех персонажей фильмов-нуар является постоянное саморазрушение, которое выражается как в их преступных

мотивах, так и в бытовых привычках – пристрастие к алкоголю и сигаретам. Действия, ведущие к саморазрушению и насилию, хоть и имеют мрачное содержание, но, несмотря на это, вписываясь в эстетику нуара, приобретают изысканно-романтическую окраску.

Как упоминалось выше, герой фильма-нуар – маргинал, находящийся между двумя крайними социальными позициями: стороной гражданского закона и мира преступности. Эти две позиции репрезентируются через образ города, заключающего в себе и идею социума, формирующего человека, и идею зла как существующей реальности.

Город визуализируется через изображение пустынных улиц, кирпичных стен, голого асфальта, показанных зачастую в ночное время суток, где действие просматривается за счет слабого света фонаря. Косые и вертикальные линии деформируют кадр, создавая особое напряжение и нервность, чему также способствует мотив воды: мокрый асфальт, стены домов, дождь и лужи. Таким образом, город представляет собой мертвый, искусственный пейзаж, угнетающий человека.

Визуальное воплощение города отражает его содержательную сторону. Как образ социума, он репрезентирует мир, лишенный человеческой морали и норм. Именно поэтому герой оказывается на позиции одиночки, но в то же время он не обособляется от городского пространства, а является его частью – визуально главный персонаж не выделяется из окружающей среды. Он находится в конфликте с городом-обществом, неся свою мораль, которая оказывается наиболее человеческой.

Город в «черном» фильме предстает не как декорация, а как результат действий людей. Он представлен как отдельный персонаж, вынуждающий жить людей согласно диктуемым им правилам не только на социоцентрическом уровне, но и на космоцентрическом, выполняя роль Судьбы или Фатума, приводящих героев к расплате быстрее, нежели человеческий закон.

Посредством создаваемых образов, нуар репрезентирует кризис общественных принципов, показывает их не функциональность и извращенность. Кроме того, нарушенные отношения героя с обществом предстают в качестве критики всей социальной системы.

Следствием социальных и культурных изменений в американском обществе 1940-х – 1950-х годов становится кристаллизация образа роковой женщины (*femme fatale*) в фильмах-нуар.

В отличие от главного героя нуара, женский персонаж предстает полноценным и самодостаточным. Она имеет четко поставленную цель – богатство, независимость – которой добивается с помощью мужчины, манипулируя им, используя свои привлекательность и сексуальность. Ей чужды искренние чувства, которые она может ложно иллюстрировать для достижения выгодного ей результата.

Сексуальная привлекательность становится главным оружием роковой женщины, с помощью чего ей удастся вести борьбу скрыто и чужими руками. Эротическая привлекательность и сексуальность становятся ее силой, которая позволяет доминировать над мужчиной. В то время как он не рассматривает ее в качестве источника возможной опасности, что позволяет ей лгать и манипулировать им.

Яркой особенностью женщины «черного» фильма является ее бесплодность, отсутствие намека на возможность осуществления основной женской функции. Первостепенным для женщины нуара является не традиционная роль женщины как матери и жены, а личная свобода, которая выражается в богатстве и независимости. Таким образом, происходит надлом базовых представлений о семье и любви, о чем точно писала Сильвия Харви в статье «Место женщины: отсутствие семьи в фильмах-нуар»³¹ – семейные отношения предстают невозможными, извращенными и занимают второстепенное место в фильмах-нуар, которые указывают на отсутствие

³¹ Harvey, S. Women's Place: The Absent Family of Film Noir, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1980).

семьи как таковой. Факт женского бесплодия в «черных» фильмах также является намеком на бесплодие современной культуры, которая способна лишь на разрушение, но не созидание.

Внешняя женственность, привлекательность и сексуальность, ярко выраженные во внешнем облике – облегающие платья, высокие каблуки, распущенные волосы, эффектный макияж, сочетаются с твердым характером, бесчувственностью, которые дополняются мужскими атрибутами в виде сигареты, алкоголя и пистолета, что и позволяет *femme fatale* вести борьбу с мужчинами.

Протест против общественной нормы, отказ от традиционной роли женщины заканчивается для нее поражением в виде смерти или тюрьмы, лишь в редких случаях женщина подчиняется своей гендерной роли, занимая положение подчинения мужчине. Но, несмотря на всю агрессивность поступков, действия *femme fatale* имеют свои обоснованные причины. Женщин в фильмах-нуар побуждают идти на ложь и преступление жестокое отношение к ним со стороны мужчин, обращающихся с ними как с собственностью. То есть фильм-нуар одновременно критикует нетрадиционный образ женщины и обосновывает логику ее поступков.

Такой образ женщины является сообразным миру, показанному в «черном» кино. Джон Блейзер в своей статье «Прогрессивное изображение женщин в фильмах-нуар»³² писал о том, что в нуаре роковая женщина предстает естественным продуктом окружающей среды; искаженным выглядит само общество, подавляющее женщин и навязывающее им жесткие гендерные роли. Тем самым через образ роковой женщины в фильмах-нуар критикуются определенные базовые установки американского общества 40-х – 50-х годов.

Как указывалось ранее, репрезентация фильмов-нуар имеет субъективный характер – история подается от лица главного героя, который

³² Blaser, J. Film Noir's Progressive Portrayal of Women, 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>

находится в центре событий или же повествует закадровым голосом. Отсюда и считывание образа роковой женщины глазами героя-мужчины, то есть в первую очередь внимание обращается на ее эротическую привлекательность и сексуальность. С помощью них и выстраиваются отношения герой – роковая женщина: либо скрытая манипуляция, либо добровольное согласие на ловушку, подстроенную героиней. Их отношения не являются равноправными, каждый из персонажей на протяжении истории пытается контролировать другого – в таком случае женщина или умирает или подчиняется.

Направление *noir* сформировал образ роковой женщины, которая всегда желанна и недоступна, обладает властью над мужчиной и несет на себе отпечаток зла. Образ *femme fatale* стал революционным с точки зрения подрыва традиционных установок, транслируемым искусством, и притягательным своим визуальным воплощением и новизной содержания.

Фильм-нуар вместе с формированием новой сюжетной основы и кристаллизацией образов, привнес в кинопроизведения иное идейное наполнение. Общей для всех кинопроизведений в стиле «*noir*» становится идея опасного мира, полного преступлений и пороков. В результате чего через конструирование героев и их взаимоотношений репрезентируются идеи отчужденности, одиночества и безнадежности. Кроме того, в фильмах вводятся фаталистические мотивы: идея Рока или Судьбы, определяющая поступки героев. Данная онтологема довлеет над героями сильнее человеческого закона. С пониманием совершения рокового поступка, наступает бездействие героя, его непротивление судьбе. Моральное видение жизни – неотъемлемая составляющая философии нуара. И, несмотря на то, что нуар раскрывает жизнь в своей аморальности, за каждый неверно сделанный шаг героев ждет неминуемая расплата.

Понятие «*noir*» в значении «черный», изначально интегрирующее эстетический и политический контексты, впоследствии утверждает себя в

искусстве как некий стиль с устоявшимися признаками, характеристиками и специфическим чертами.

Сформировавшись под влиянием социально-политических и культурных факторов, произведения в стиле «noir» репрезентируют жестокий, иррациональный, опасный мир, который полон страхов и экзистенциальной тревоги, который основан на насилии, преступлении, лжи и коррупции. Тем самым нуар можно рассматривать в качестве визуализации кризисного состояния общественных принципов, их атрофированность и извращенность, где ключевые идеологические идеи терпят крах.

Фиксация кризиса, деградация времени находит особенное визуальное решение и содержательный посыл, сложившиеся посредством синтеза актуальных для своего времени философии и направлений искусства. Что и способствовало кристаллизации уникального стиля «noir» в искусстве XX века.

1.2 Сферы существования феномена «noir» в искусстве

В данном параграфе будет рассматриваться феномен «noir» в мировой культурной практике. Конкретные примеры покажут способ его проявления и репрезентации через произведения искусства, его эволюцию и трансформацию с течением времени и соответственно социокультурным изменениям.

Феномен «нуар», зародившись в конце XIX века, утвердил себя в искусстве в середине двадцатого столетия, когда американские кинокритики стали использовать французский термин «noir» применительно к своим фильмам, схожим по тематике, сюжетам и образам.

Как уже было отмечено в первом параграфе настоящей главы, в основе многих таких кинопродуктов лежали американские криминальные романы, называвшиеся «крутые» или дословно «круто сваренные» («hard-boiled fiction»). Использование литературной базы способствовало тому, что кинематографический термин стал употребляться в отношении определенной

группы американских романов, которые с 1984 года именовались «черными» («roman noir»).

В категорию «черных» романов вошла американская массовая литература 1920-х – 1960-х годов. Ее отличительные признаки: жесткая манера изложения, соответствующая реализму, употребление сленговых выражений, наличие сексуальной линии, асоциальность и цинизм ткани повествования. Главный герой романа-нуар всегда находится в центре событий, выступая преступником, жертвой или подозреваемым. Кроме того, обязательным является наличие персонажа роковой женщины, и такой атрибутики как перманентное курение героев, алкоголь, оружие.

Среди основателей «крутого» детектива критики выделяют трех американских писателей – Дэшила Хэммета, Рэймонда Чандлера и Росса Макдональда. Они создали неумирающих героев-детективов, ставших культовыми фигурами не только в литературе, но и в кино.

Персонаж Хэммета – Сэм Спейди является главным героем трех его романов. Самый известный и первый из них «Мальтийский сокол», опубликованный в 1930 году, также это – «Стеклянный ключ» (1931) и «Худой» (1934). Сэм Спейд представляет собой синтетический образ, который, по словам автора, представляет идеал частного детектива, вобравшего в себя лучшие качества тех, с кем Хэммету довелось работать. Персонаж Спейда стал основой для многих литературных персонажей и киногероев произведений, созданных в детективном жанре, влияние его образа сказалось даже на современных персонажах компьютерных игр, созданных в стиле «noir» (например, Макс Пейн).

Главный герой «черного» романа Р. Чандлера Филип Марлоу – калифорнийский частный детектив. Марлоу представляет собой циника, которого изрядно потрепала жизнь. Он с пессимизмом смотрит на американское общество, погрязшее в своих пороках. Несмотря на то, что для него характерно резкое и грубое поведение, насилие в необходимых ситуациях, он остается верен долгу и своей внутренней морали, которая

оказывается единственно приемлемой в его мире. Тем самым Филип Марлоу репрезентирует положительный образ героя.

Немного иначе конструирует своего персонажа Р. Макдональд. Луи Арчер также является частным детективом целой серии «черных» романов, но его поведение и личные качества отличают Арчера от своих вымышленных коллег. Луи Арчер несет справедливость в мир, который погряз в пороках, несправедливости и беззаконии. За счет искреннего сочувствия, понимания и личной заинтересованности, ему удастся установить правду и тем самым спасти невинно пострадавших людей. Более того, он может быть не безразличен и к преступникам, стараясь понять их мотивы, то, что заставляет идти на преступление, устанавливая, таким образом, не столько вину конкретного человека, сколько мира в целом, порой вынуждающего совершать преступные действия. Активное участие в деле невинно пострадавшего сливается воедино личное и профессиональное качества, тем самым Арчер не ограждает себя от общества, в котором существует, а является его неотъемлемой частью, необходимым элементом, стремящимся к установлению справедливости в мире зла и жестокости.

Ярким представителем «roman noir» также является американский писатель Корнелл Вулрич, чьи романы и рассказы стали основой для многих фильмов-нуар. Как отмечают исследователи, именно он внес в «черный» роман чувство беспомощности и паранойи. В то же время большую популярность получил роман французского писателя Бориса Виана «Я приду плюнуть на ваши могилы» (1946), написанный на волне все больше возрастающего интереса публики к романам-нуар. Сегодня самым известным продолжателем традиции «крутого детектива» является американский писатель Джеймс Эллрой, чьи «черные» романы также, как и классические произведения этого жанра, послужили созданию фильмов-нуар, например, «Секреты Лос-Анджелеса» (1997) Кёртиса Хэнсона, «Черная орхидея» (2006) Брайана Де Пальмы.

Как видно, литературная база послужила не только возникновения понятия как такового, но и кристаллизации самого стиля. Она создала устойчивые образы, которые нашли свое продолжение в других видах искусства – кинематографе, комиксе, живописи, фотографии – как и содержательная основа, которая хоть и трансформируется, сохраняет свою неизменную формулу.

Если в литературе «noir» утвердил себя в качестве жанра, то в остальных сферах искусства он проявляется скорее как стиль.

Первое использование стиля «нуар» в произведениях живописи относится к 1940-м. В 1942 году американский художник Эдвард Хоппер написал самую известную свою картину «Полуночники», которая в короткие сроки приобрела популярность и общеизвестность. В картине преобладают темные тона, которые градуируются от черного до серого цвета, разбавляющиеся темно-зеленым и насыщенным бордово-коричневым. Искусственный источник света расположен в правой части картины, он освещает представленных персонажей, но не отделяет их от изображаемого пространства. В картине представлено четыре фигуры, которые смещены в правую ее часть, где располагается закусочная, левая часть темнее, и выстроена пустынной, безжизненной улицей. Закусочная представляет закрытое пространство, происходящее в котором можно наблюдать сквозь вытянутое монолитное оконное стекло. Посетители закусочной – двое мужчин и женщина. Один из мужчин повернут к зрителю лицом и расположен рядом с женщиной, которая облачена в ярко красный цвет (рыжие волосы, красный цвет платья и губ), другого же мы видим только со спины и на довольно отдаленном расстоянии от пары. Тем самым они визуализируют собой триаду нуара – герой, антигерой и «роковая» женщина. Персонажи представлены в статике как физической, так и вербальной – каждый из них погружен внутрь себя, что подчеркивает отчужденность и одиночество. Что также дополняется пустынным образом города, изображенного в ночное время. Таким образом, художник визуализирует

социоцентрическую модель, в которой человек представлен отграниченным от другого и от общества в целом, его замкнутость в себе обусловлена «мраком» того мира, в котором он существует.

Творчество Эдварда Хоппера оказало влияние на последующее поколение художников, работающих в стиле «нуар», вплоть до сегодняшнего дня, как, например, на современного канадского художника Дене Крофта. Но выработка его индивидуального стиля способствовали не только произведения Хоппера в жанре реализм, а также фильмы-нуар как своей формой, так и содержанием.

Непосредственное влияние «черного» кино на свое творчество отмечает американская художница Джина Хиггинс, стиль которой именуется «американский нуар». Ее картины характеризуются экспрессивностью цвета и образов, динамикой, мгновенностью происходящего, акцентированием внимание зрителя на персонажах картин, которые занимают доминирующее положение по отношению к художественному пространству. Несмотря на цвет в изображении и двумерное пространство, ее работы идейно и формально отвечают классическому фильму-нуар.

Влияние «черного» кино сказалось и на искусстве фотографии. По сей день появляются фотоработы, выдержанные в стиле «нуар». Зачастую фотографии-нуар постановочны по своему характеру, они воссоздают образы и мотивы в монохrome или цвете, следуют определенным стилистическим особенностям, сформированным классическим «noir».

Как следует из вышесказанного, феномен «noir» актуализируется через разные виды искусства, следуя не только первоначальной формуле, но и проявляя себе с новых для него ракурсов посредством того или иного творческого замысла.

Несмотря на то, что нуар репрезентируется через разные творческие продукты, наиболее полное выражение он нашел в искусстве кино. Как отмечает исследователь И. С. Кудряшов «нуар – это целое направление в искусстве, зародившееся в кинематографе, но затем повлиявшее на

визуальную и смысловую составляющие других видов искусства»³³. Таким образом, эпицентром развития и становления стиля является киноискусство, в контексте которого можно проследить его эволюцию и трансформацию.

Кинематограф – один из молодых видов искусства, составные элементы которого находятся в непрекращающемся движении и становлении. Несмотря на недолгую историю существования, он совершил большой скачок в развитии, как с точки зрения технических решений, так и со стороны идейной, образной и содержательной составляющих.

Направление кино-нуар как неотъемлемая часть мирового кинематографа также находится в состоянии постоянного развития, оно пластично, гибко и текуче по своему характеру.

За эпохой классического «noir», который получил развитие в конце 1940-х – 1950-х годов, в американском кинематографе следует заметный спад интереса к «черному» кино. Продюсеры и кинокомпании отдают предпочтение зрелищным жанрам, таким как мюзикл, вестерн, комедия, пеплум. Но в режиссерской среде остаются авторы, которые равнодушны к стилю «нуар». В связи с чем, нуар продолжает свое существование, хоть и будучи менее востребованным публикой. В этот период – 1960 годы – выходят работы, впоследствии ставшие культовыми, это – «Мыс страха» Джей Ли Томпсона (1962), «Убийцы» Дона Сигела (1964), «Выстрел в упор» Джона Бурмена (1967).

Новый импульс направление получает в 1970-е годы, когда Америку снова охватывает волна пессимистических настроений, связанных с социальной и политической ситуацией в стране – война во Вьетнаме, убийства политических деятелей, которые остаются нераскрытыми, разоблачение журналистами представителей власти, рецессия в экономике. В связи с чем, наступает новый период популярности «черного» кино у массового зрителя.

³³ Кудряшов, И. С. Нуар после 50-х: смерть, развитие или постмодернистское цитирование? // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 236–252.

Нуар 1970-х годов не является точным воспроизведением классического «черного» фильма. Сохраняя традиционную формулу, режиссеры адаптируют фильм-нуар к современным реалиям и кинематографическим и историческим. Таким образом, возникает новое направление, именуемое кинокритиками и киноведами «неонуар».

В неонуре монохромность сменяется колоризацией «черного» фильма, что послужило расширением возможностей для режиссеров при конструировании формальных, стилистических, композиционных элементов фильма. За счет уже отмеченной гибкости и пластичности, нуар легко аккомодировал свои идеи и образы к новому содержанию, соответствуя запросам настоящего времени.

Появление фильмов в стиле неонуар, свидетельствуют о трансформации кинематографического направления и возникновению жанровых гибридов. Кино-нуар начинает выходить за собственные пределы, создавая уникальные произведения киноискусства.

Первый гибрид – «Театральный вагон» Винсенте Миннелли – появившейся еще в 1953 году, представляет собой совмещением нуара с мюзиклом. Фильм сохранил такие устойчивые для нуара элементы, как закадровый голос главного героя, который является частным сыщиком, присутствие «роковой» женщины, подстроенная ею «ловушка». Кинокартина репрезентирует гармоничное сочетание традиционной формулы нуара с отчетливыми маркерами мюзикла – музыкальными и танцевальными номерами. В дальнейшем появляется большое количество гибридов, раскрывающих потенциал стиля «noir». Например, «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, синтезирующий нуар с научной фантастикой, «Основной инстинкт» Пола Верховена – с софт-порно, «Секреты Лос-Анджелеса» Кертиса Хэнсона – с полицейским фильмом, «Кирпич» Райана Джонсона – с подростковой драмой, «Город грехов» Роберта Родригеса – с комиксом, «Роковая женщина» Брайана Де Пальмы, актуализирующая нуар через сюрреализм. Помимо жанровых гибридов, появляются ремейки классических

фильмов-нуар – «Почтальон всегда звонит дважды» Боба Рейфэлсона, «Несмотря ни на что» Тэйлор Хэкворд (1984) «Ночь и город» Ирвина Уинклера (1992), а также ретро-нуар, который характеризуется отсутствием уникальности, повторении кодов времени, образов и стиля – например, «Китайский квартал» Романа Полански (1974).

Трансформация стиля повлекла за собой и изменения образа главного героя. В неонуре центральной становится тема поиска идентичности персонажа. Неоднократно главный герой, ищущий злодея, на самом деле ищет самого себя, за счет чего происходит усложнение образа, который визуализирует нарушение стабильности и устойчивости («Основной инстинкт», «Сердце ангела», «Город грехов»). В фильмах-неонуар зло приобретает еще большие масштабы, ставя героя на позицию беспомощности, невозможности противостояния злу, так как оно носит субъективный характер – находится не в мире, а внутри самого героя, который уступает злу, так как не видит иного выхода.

Феномен «noir» преодолевает не только временные и жанровые границы, но и пространственные. На рубеже 1950-х – 1960-х годов стиль «черного» кино находит выражение в европейском и азиатском кинематографе. В отличие от американского кино, таких кинопродуктов было небольшое количество, но, несмотря на это, они утвердили себя в контексте мирового кинематографа, получив признание и публики, и критики.

Значительное влияние фильма-нуар оказал на французских кинорежиссеров, среди них Луи Маль («Лифт на эшафот» 1958 г.), Жан-Пьер Мельвилль («Стукач» 1962 г., «Двое в Манхэттане» 1959 г.), Жан-Люк Годар («На последнем дыхании» 1960 г.). Кроме того, в стиле «noir» создает несколько своих кинопроизведений британский режиссер Кэрол Рид («Третий человек», 1949 г., «Человек на распутье», 1953 г.), режиссер польского происхождения Роман Полански («Нож в воде» 1962 г., «Китайский квартал» 1974 г.), японец Тэруо Исиа («Черная линия»). Их

кинокартины содержат устойчивые элементы стиля «черного кино» в гармоничном сочетании с особенностями национального кинематографа.

В 1990-е стиль «noir» становится актуальным и для отечественного кинематографа в виду исторических и культурных изменений, происходящих в стране, закрепившись не в качестве корректного кинематографического термина «нуар», а в виде понятия-клише «чернуха». Подобно мировой культурной практике, кинопроизведения в стиле российского нуара актуализируются режиссерами и сегодня.

Таким образом, выработав и утвердив свою устойчивую формулу в классический период существования, нуар в качестве стиля продолжает развиваться за счет преодоления своих собственных границ, выходя за жанровые, временные и пространственные пределы. Трансформация его формальных качеств не нарушает устойчивых элементов, за счет чего он и остается узнаваемым, находя свое проявление в разных видах искусства.

2. ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ФЕНОМЕНА «NOIR» В ТЕМАХ, СЮЖЕТАХ И ОБРАЗАХ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В настоящей главе рассматриваются особенности отечественного кинематографа с характерными для него образами, темами и сюжетами на примере конкретных произведений киноискусства. Внимание сосредоточено на кинокартинах периода 90-х годов XX века.

Также сделан подробный анализ фильма «Дюба-дюба» 1992 г. Александра Хвана, через который репрезентируются типичные сюжеты, образы и идеи для отечественного кино 90-х годов XX века, созданных в стиле кино-нуар («чернухи»).

2.1 Сюжеты, образы и идеи в отечественном кинематографе. Сюжеты, образы и идеи в российском кино 90-х годов XX века

В данном параграфе рассматриваются те сюжеты, образы и идеи, которые кристаллизовал отечественный кинематограф в разные исторические периоды. Акцентируется внимание на исследуемом работой периоде российского кино – 90-е годы XX века.

Прежде чем приступить к анализу отечественного кинематографа 1990-х годов, необходимо проследить эволюцию киноотрасли, которая оказала непосредственное влияние на формирование исследуемого в настоящей работе феномена «noir» в постсоветский период российского кино.

Для российского кинематографа в начале своего становления характерны литературоцентричность, театрализованность, искусственность, расхождение между художественной реальностью и социальной действительностью.

В сюжетной основе кинопроизведений лежали либо литературные произведения («Пиковая дама» 1910 г. Петра Чардынина и 1916 г. Якова Протазанова по повести А. С. Пушкина, «Отец Сергей» 1918 г. того же Протазанова по повести Л. Н. Толстого), либо знаменательные для страны исторические события («Оборона Севастополя» 1911 г. Василия Гончарова и Александра Ханжонкова, «1812» 1912 г. А. Ханжонкова).

Кинокартины имперского периода показывали человека в состоянии потери, дисгармонии с миром, демонстрировали человека ищущего, неудовлетворенного, неуверенного. Через кино визуализировалось не только умирание царской эпохи, но и недолговечность кинематографа, основанного на театральности и искусственности.

В 1920-е годы, с приходом новой власти и рождением Советского государства, устанавливается иной вектор развития, который конструирует произведения искусства, противоположные по своему характеру имперским. Идея новизны становится доминирующей в актуализации произведения и в его содержательном наполнении. Начинается создание идеалов нового советского мира.

Пришедшие в кино режиссеры такие, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, Лев Кулешов, Дзига Вертов, привнесли в него новые эксперименты и идеи.

В основу кинокартин С. Эйзенштейна положены крупные исторические события, которые становятся главной темой для всех его произведений («Броненосец» 1925 г., «Октябрь» 1927 г.). Соответственно советской идеологии герой фильмов Эйзенштейна не отдельная личность, а масса людей. Лишая своих персонажей индивидуальных черт, автор провоцирует зрителя экстраполировать на себя происходящее на экране, заставляет почувствовать себя частью глобальных событий, героем, вовлеченным во всеобщее дело, исключительно правильное. Кинокартина «Мать» 1926 г. В. Пудовкина, закрепила в отечественном кинематографе соцреалистический канон. Как для данного фильма, так и для творчества в целом, характерна

революционно-агитационная тематика, но, в отличие от Эйзенштейна главный герой Пудовкина – человек отдельный, персонаж-личность, продвигающая революционные идеалы в жизнь.

Таким образом, в 20-е гг. начинают создаваться произведения, соответствующие государственной идеологии, способствующие формированию нового советского человека.

В 1930-е годы в стране активно проходят процессы урбанизации, индустриализации и коллективизации, в чем непосредственно участвовал и кинематограф как главный инструмент пропаганды и идеологической обработки. Отсюда утверждение социалистического реализма в отечественном кинематографе.

Ведущими темами становятся тема коллективизации, («Счастье» 1934 г. Александр Медведкин), тема строительства («Дела и люди» 1932 г. Александра Мачерета), которая конструировала образ человека-созидателя, приверженца социалистической идеи, воздвигающего коммунизм, олицетворяющего Рай на земле, а также тема полета («Летчики» 1935 г. Юлия Райзмана, «Истребители» 1939 г. Эдуарда Пенцлина, «Валерий Чкалов» 1941 г. Михаила Калатозова), формирующая идеал смелости и оптимизма, визуализирующая «крылатых», необыкновенных людей, способных создавать новый социалистический мир.

Кинематограф 1930-х годов создается с помощью простого и понятного киноязыка и по жесткой системе канонов, касающихся тем, сюжетов и образов. В центре повествования находится идеальный герой, который воплощает эталон нового человека, нравственно и морально стойкого. Он становится примером, под который подстраивает себя зритель, корректируя свою жизнь соответственно образцу. А советская страна позиционируется в качестве абсолютного идеала, коммунизм как единственно правильный путь общежития людей. Таким образом, в советском кинематографе зарождается феномен «кинолжи».

В 40-е годы ужесточаются цензурные ограничения, фильмы снимаются по установленным идеологическим образцам, следуя трем необходимым для того времени тенденциям. Первое – развитие портретно-биографического жанра, где герой – это сильная личность, являющаяся идеалом для остальных, посредством которой формировался герой-победитель («Академик Иван Павлов» 1949 г. Григорий Рошаль, «Адмирал Нахимов» 1947 г. В. Пудовкина). Вторая тенденция – развитие жанрового фильма героико-военного типа. Героями таких картин зачастую становятся партизаны, жертвы фашизма, например, «Радуга» 1944 г. Марка Донского. В них четко расставлены позиции добра (советские люди) и зла (немцы). Советский человек представляет положительный образ, служащий обществу и государству. Третье направление – развитие культа личности, выражающейся в формировании образа Сталина как всемирной мудрости, философии, подкрепляющейся его визуальной репрезентацией в фильмах.

Кинокартины 1940-х годов конструировали героев, воплощающих идеал советского гражданина, которому зритель должен был стремиться соответствовать, формировали образ положительных персонажей, чье дело единственно верное, а поступки исключительно правильны. Режиссеры строго следовали социокультурным установкам и идеологическим нормам.

На 1950-е годы приходится эпоха «Оттепели» - время развенчания культа личности Сталина, а вместе с ним и ослабление жестких идеологических рамок.

В кинематографе происходит переориентация на современные темы и общечеловеческие ценности. Киномир строится на освобождении человека от тех жестких рамок и границ, которые были установлены сталинским временем.

Герои фильма позиционируются как живая свободная личность, творящая мир («Карнавальная ночь» 1956 г. Э. Рязанова). Произведение Михаила Калатозова «Летят журавли» 1957 г. через главную героиню конструирует новый тип личности, свободный от штампов и стереотипов,

нарушающий моральные и общественные нормы. Фильм на военную тему «Судьба человека» 1959 г. Сергея Бондарчука создает образ, в котором отсутствуют черты типичного сталинского солдата, а война предстает как страшное событие без выдающихся подвигов и деяний.

Таким образом, происходит ослабление государственного давления, идеологического влияние на искусство кино, отрицается схематизм прошлого, человек освобождается от зависимости общества. Героем кинопроизведений становится обычный рядовой человек с противоречивым внутренним миром, находящийся в состоянии сомнения. Тем самым в отечественное кино был запущен механизм деструкции советских идеалов.

В 1960-е годы режиссеров продолжает интересовать отдельная личность с ее внутренним миром и во взаимодействии с универсумом, что характерно, в первую очередь, для творчества Андрея Тарковского. Кроме того, обращаются к теме взросления послесталинского поколения – молодых людей, выросших без отцов («Мне 20 лет» 1969 г. Марлен Хуцев). Герои ищут ответ на экзистенциальный вопрос «как жить?», их экзистенциальный кризис становится символическим изображением кризиса всей страны, которая не знает, как жить дальше. Режиссеры продолжают снимать фильмы на военную тематику, но деконструируя канонический военный жанр: исчезает однозначная трактовка характеров, визуализируется рефлексия над событиями Великой Отечественной войны и ее последствиями («Иваново детство» 1962 г. А. Тарковского, «Обыкновенный фашизм» 1965 г. Михаила Ромма). Но к концу 1960 г. вновь появляются фильмы, отсылающие к традиции 20-х годов и актуализирующие советские идеалы («Неуловимые мстители» 1966 г. Эдмонд Кеосаян), которые ломались по причине ослабления идеологического давления государства на кино.

После 60-х годов наступает эпоха «Застоя». Вновь становится востребованной тема долга и чести, борьбы за светлое социалистическое будущее, фильмы патриотического воспитания, сближения наций, вновь появляется образ человека трудящегося на благо общества, преданного

коммунистическим идеалам. Интерес к теме войны возвращается с точки зрения демонстрации всемирно-исторического подвига.

Кинематограф 1980-х годов продолжает тему кризиса, которая все больше начинает выходить на передний план, безжалостно и жестоко избавляясь от иллюзий, навешанных советским насаждением конкретных образов, сюжетов и идей.

Кинокартины, созданные в данный период – «Полеты во сне и наяву» 1982 г. Роман Балаян, «Чучело» 1984 г. Ролан Быков, «Мой друг Иван Лапшин» 1984 г. Алексей Герман-старший «Асса» 1987 г. Сергея Соловьева – не только поднимают тему экзистенциального кризиса и ломают советские идеалы, но и ставят своеобразную «точку» советскому государству, которое вынуждено признать свое поражение по возвращаемым идеалам, а также утверждают идеалы перемен относительно отдельного человека и общества в целом.

Анализируя историю отечественного кинематографа, можно увидеть, что искусство кино находилось под непосредственным контролем государства, который в отдельные моменты ослаблялся или же усиливался. Актуализация идеологически правильных кинопроизведений формировала на экране образы героев, которым призывали соответствовать, конструировался идеальный советский человек в идеальном коммунистическом государстве. Сюжеты повседневной жизни облегчали для зрителя процесс экстраполяции, публичные формы жизни вторгались в приватное пространство отдельной личности, а репрезентируемые идеи ставили общее выше личного, социальное выше индивидуального. Доминировали идеи социоцентрического характера: идея Советского союза как всеобщей семьи, всеобщего родства и братства, построение коммунизма как лучшей формы жизни для человека. Тем самым кино диктовало с экранов не только кем тебе нужно быть, но и как правильно ты должен выстраивать свою жизнь. Советский кинематограф изображал реальность, отличную от действительности, сакрализировал коммунизм, заставляя верить в искусственные и навязанные идеалы.

С наступлением эпохи «Гласности» в 1985 году окончательно падает «занавес» отделяющий советскую страну от остального мира, а с крахом Советского Союза приходит долгожданная свобода. Но наступившая эпоха знаменательна не столько освобождением человека, сколько кризисом, затронувшим все сферы жизни, включая культурную, ядром которой является искусство.

С открытием пространственных границ, в Россию начала проникать в большом количестве зарубежная кинопродукция довольно низкого качества. Тем самым отечественный кинозритель столкнулся с совершенно новой для него кинореальностью, визуализирующей такую картину мира, образы и сюжеты, которые в советском кино были либо табуированы, либо цензурированы. Открытость диалога культур актуализировала проблему выбора между новационным и традиционным, западным и советским, что стало одной из причин наступившего кризиса, отразившимся и на отечественном кинематографе, который выразился как на кинопроизводстве, так и на содержательном наполнении картин.

В 90-е годы на смену советскому искусству, основанному на единой идеологии, приходит плюрализм художественных течений, характеризующийся мировоззренческим разнообразием. Теперь художник создает вне установленных цензурой творческих границ. С утратой государством эффективных механизмов управления культурой, а, следовательно, и кинопроизводством, авторы смогли свободно выбирать темы для своих произведений, экранизировать сюжеты и образы, воплощать идеи, следуя своему решению, а не установленному сверху регламенту. Намечается несколько направлений, которые становятся актуальными в постсоветский кинематографический период.

Одной из главных тенденций постсоветского кинематографа стало подведение итогов советских несовершенств и их разоблачение в качестве деструктивных человеческих ценностей. Утрачивались идеалы и морально-нравственные ценности прошлого. Ярким примером здесь является

кинокартина Никиты Михалкова 1994 года «Утомленные солнцем», где с помощью исторической реконструкции подводятся итоги перестройки, с помощью погружения внутрь происходит демонстрация нечистот.

Кроме исторической рефлексии российское кино моделирует новые ценности на экране, как, например, в фильме Эльдара Рязанова «Предсказание» 1993 года, герой которого демонстрирует столкновение старого и нового, представленного молодостью и зрелостью, визуализируется рубеж между советским прошлым и российским будущим – через образ одного человека моделируется раскол страны.

Еще одна важная тенденция в кино 90-х годов – поиск национальной идентичности. Так, в картине Александра Рогожина «Особенности национальной охоты» (1995 г.) поднимается тема охоты как традиционно русского мужского времяпрепровождения, чему сопутствуют набор русских стереотипов – водка, баня, медведи. Изображенные герои представляют определенный срез в обществе, а сюжетные ходы, хоть и подаются в гротескной форме, соотносимы с возможными ситуациями в реальной жизни. Отсюда узнавание и самоидентификация кинозрителя с персонажами фильма.

Как и в советский период отечественного кинематографа, в 90-е годы доминируют кинопроизведения социоцентрического характера, где действительность, в которой существует художник, становится художественным материалом при создании кинокартины. И, в первую очередь, авторы обращаются к тому, что было под запретом в советское время. Таким образом, социалистический реализм, формирующий отечественный кинематограф на протяжении семидесяти лет, сменяется реализмом сегодняшнего дня.

Как уже упоминалось выше, советский киномир строился на феномене «кинолжи», опережая реальное время путем демонстрации светлого коммунистического будущего. Изображение на экране только светлых сторон жизни с положительными героями, занимающимися правым делом на

благо общества, сменяется демонстрацией тех сторон жизни социума, которые были идеологически не приемлемы. То, что не хотели замечать в советское время, актуализируется и открыто демонстрируется режиссерами в постсоветский период кинематографа. Кинокартины, изображающие темные, негативные стороны жизни постсоветского общества, получили общее наименование «чернуха».

Термин «чернуха» закрепился за определенным пластом российского кинематографа в результате изображения табуированных в советское время сюжетов, образов и идей, которые подводились под понятие «идеологическая диверсия» (проявление некоммунистического мировоззрения, как результат прямого или косвенного влияния несоветской «буржуазной» или «западной» психологии и образа мышления). Сюда входила маргинальная, «низовая» и интеллигентски-андеграундная культура, неудовлетворяющая коммунистическим идеологемам. Еще иначе идеологическая диверсия обозначалась как «очернение социалистических реалий» или короче «очернение действительности». Отсюда упрощенное название искусства 90-х годов «чернуха».

В «Большом толковом словаре русского языка» понятие «чернуха» определяется как «мрачные, невыносимые условия жизни. Жить в чернухе. // Изображение такой жизни; художественное произведение на эту тему. В романе много чернухи. Устать от чернухи на экране. Фильм – сплошная чернуха»³⁴. В энциклопедии «Альтернативная культура» Дмитрия Десятерика представлена энциклопедическая статья, раскрывающая термин, его происхождение и типичные черты. О самом понятии Д. Десятерик пишет: «чернуха – это нагромождение мрачных, ужасных, неприглядных сцен, акцентация на неблагополучии, атмосфера безнадежности и патологии в

³⁴ Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С. А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 1998. 1534 с.

произведении искусства»³⁵. В одном из электронных словарей гипонимом понятия «чернуха» является термин «noir».

Обращение режиссеров к проблемным, темным сторонам жизни общества, быта отдельного человека, сопровождавшиеся жестокостью и насилием, проникнутые обреченностью и безнадежностью, вынесли на российские экраны кинопроизведения, поднимающие темы проституции, наркомании, армейского быта с акцентированием внимания на «дедовщине», преступности и уголовных реалий.

Одним из самых популярных фильмов, обращающих к теме проституции, является «Интердевочка» 1989 г. Петра Тодоровского. Картина рассказывает историю валютной проститутки Тани, которая по совместительству медсестра в Ленинградской больнице, мечтающей покинуть родную страну ради лучшей жизни. Способ ее обогащения и ключ к Западному миру – это шведский клиент Эдвард Ларсен, которой, в отличие от нее, искренне любит русскую девушку и, несмотря на занятия проституцией, предлагает Тани быть его женой. Героиня не скрывает перед матерью, что выходит замуж совсем не по любви, а желая иметь роскошь, которую ей может дать Запад – квартира, машина, деньги. Мать Тани, не зная, чем занимается ее дочь, не одобряет брак с Эдвардом, так как не видит в нем счастья для дочери, но в тоже время и не препятствует ему.

Героиня показана в фильме на границе двух миров – советского и западного. Знаком первого является ее мать: Алла Сергеевна школьная учительница, которая пытается донести своей дочери мысль о том, что жить можно и здесь, так как все зависит от нас. Знаком мира западного выступает Эдвард, который живет в достатке, имеет хорошую работу, стабильную жизнь, отличную от жизни в Советском Союзе. Отдав предпочтение материальным благам Запада, Татьяна лишается душевного комфорта родного дома. Неудовлетворенность миром советских реалий сменяется разочарованием европейскими стандартами жизни. Таким образом,

³⁵ Альтернативная культура. Энциклопедия. — М.: Ультра. Культура Д. Десятерик 2005. – 389 с.

очутившись в пространстве «между» и не найдя себе места ни в одном из миров, в конце фильма героиня погибает.

Занятие проституцией позиционируется в фильме как способ улучшения жизни с материальной точки зрения, как выход из «тупика» неблагополучия. Посредством диалогов между героинями поднимается проблема провинции: молодые девушки, приехавшие в город получать образование и оказавшиеся без поддержки («нам было необходимо кормиться и хоть как-то выглядеть»), а также проблема образования, которое не дает возможности полноценной реализации. Тем самым проституция оказывается жертвой во благо комфорта и обеспеченности, которого другим путем (работая медсестрой) этого не добиться.

Персонаж Тани формирует на экране новый образ женщины – не мать и не любящая жена, а самостоятельная женщина, свободно распоряжающаяся своей жизнью и профессией. Она обманывает мужчину в своих чувствах к нему и использует для достижения своей цели, которая заключается в материальном жизненном комфорте. При этом главным средством выступает ее внешняя привлекательность и сексуальное удовлетворение мужчины. Но, как и свойственно героини «черного» фильма, в итоге она терпит поражение (погибает), только здесь оно является не внешним через разоблачение, а скорее внутренним как саморазоблачение, понимание ошибочности выбора и поступка.

Кинокартина «Интердевочка» обращается к персонажу валютная проститутка, которая по своей сути находится на границе двух миров – советского и западного. Но такая ситуация двоемирия была актуально почти для каждого человека того времени. Когда с разрушением старого миропорядка и отсутствием видения будущего, человек видел спасение и «лучшую жизнь» вне пространства своей страны. Но действительно ли жизнь за границей могла принести искомое счастье, также было неизвестным для человека перестроечного времени. Отсюда состояние потерянности,

социального и личностного дискомфорта, проявившееся во всеобщем пессимизме, беспросветности видения будущего.

Кинопроизведение «Игла» Рашида Нугманова 1988 г. поднимает другую популярную тему «черного» отечественного кино – тему преступности и наркомани. Главный герой – Моро – вернувшись в Алма-Ату за старым долгом от мелкого бандита Спартака, узнает, что его старая подруга Дина стала наркоманкой. Попытавшись разобраться, Моро сталкивается с целой наркогруппировкой, где дилером является хирург Артур, который и «подсадил на иглу» Дину, а ее квартиру сделал местом сбыта наркотиков. Попытки избавить подругу от наркозависимости оказываются провальными, а противостояние криминальной структуре оборачиваются смертью героя.

Главный герой фильма – маргинал-одиночка по своему характеру, он не многословен – говорит коротко и по делу, спокоен, уверен в своих действиях. Неоднократно возникающий образ «перекати-поле» является олицетворением Моро, который одинок, не имеет корней и постоянного пристанища, и движется, сам не зная куда («в 12 часов дня он вышел на улицу и направился в сторону вокзала – никто не знал, куда он идет, и сам он тоже»). Имея дело с бандитской группировкой, он в тоже время ей не принадлежит. Пытаясь вернуть свое или имея возможность расправиться с наркодиллером, он не прибегает к насилию, а грубую силу использует только в необходимом случае. Согласившись помочь своей подруге, Моро тем самым вступил в конфликт с крупной наркогруппировкой, противостояние которой погубило героя.

Фильм Нугманова визуализирует мир криминальных структур, где доминирующей является система наркобизнеса – система подобная ловушке, попав в которую, уже не выбраться – она либо поглощает человека (Дина), либо уничтожает его (Моро).

Еще одной популярной темой отечественного «черного» кино является тема армейского быта со смещением акцента на феномен «дедовщины»,

характерный для советской армии. Кинокартины на тему армейских реалий нагляднее всего репрезентируют разрушение старого миропорядка, гниение советской системы, ее уничтожающее воздействие на человека.

Одним из ярких примеров подобных фильмов выступает картина «Кислородный голод» 1992 г. Александра Дончика. Главный герой фильма – рядовой Билык – по собственному желанию оказавшись в рядах советской армии, становится одной из жертв дедовщины. Уникальность Билыка заключается в том, что он единственный из новобранцев, кто выказывает сопротивление «дедам», но чем больше его непослушание, тем сильнее давление. Физические и моральные издевательства над рядовыми солдатами остаются незамеченными старшими по званию, а в некоторых случаях получают одобрение с их стороны, рассматривая дедовщину как способ воспитания бойцов советской армии. С каждым днем, все больше лишая главного героя «кислорода», режим советской армии доводит Билыка до отчаяния, которое выливается в убийство сослуживца, в результате чего, вместо солдата, верного служителя родине, он становится преступником, асоциальным элементом общества.

Военная часть, в которую попадает главный герой, визуализирует модель советской страны, а через главного героя представлена позиция человек в отношениях с государством. Искреннее желание служить родной стране всячески подавляется насилием и несправедливым отношением со стороны устоявшейся системы законов и норм, где представление о доблестной советской армии является лишь мифом, еще одной иллюзией, созданной коммунистической идеологией.

Ярким примером демонстрации разрушения советской системы выступает эпизод, в котором капитан Голиков читает солдатам лекцию. Монотонным, скучающим голосом Голиков читает с листа об идеалах советской армии: «Советская армия – оплот миролюбивой политики. Ее цели гуманны и интернациональны», одновременно чему идет видеоряд учащихся, каждый из которых занят своим делом и совершенно не заинтересован в

лекционном материале, как и сам капитан. Деструкция понятий гуманности и интернациональности происходит на протяжении всего фильма: первое на примере отношения «дедов» и «черепов», второе – через демонстрацию отношения к рядовому Саидову, который за свою национальность (узбек) неоднократно подвергается высмеиванию и издевательствам.

С продвижением вглубь кинокартины, все больше нарастает депрессивная атмосфера всеобщей нервной напряженности – дембеля от ожидания конца срока службы, новобранцы от издевательств «дедов». Набухшая система вот-вот готова лопнуть и вылиться в нечто ужасное, непредсказуемое и неконтролируемое. Но это «нечто» режиссер реализует только на примере одного человека внутри системы, оставляя глобальные последствия запустившегося процесса за кадром.

Кинопроизведение А. Дончика визуализирует человека в пространстве умирающего государства, которое отрицает ценность жизни и личности. Картина наглядно показывает, как ломается цельная и самостийная личность в гниющей и разлагающейся системе устаревших, нерабочих норм и порядков.

Обобщая вышеприведенные анализы кинопроизведений на наиболее популярные темы, можно сделать вывод, что в основе «черных» фильмов 90-х лежал криминальный сюжет, сопровождающийся сценами жестокости и насилия как физического, так и морального, вместе с грубостью, бедностью и беззаконием. В аудиальную составляющую фильмов входили сленговые выражения и нецензурная лексика. Ни одна сюжетная линия, как правило, не завершалась счастливым или жизнеутверждающим концом, следуя концепту реального отображения жизни. Тем самым на экране конструировалась неподдельная реальность, в которой жил человек постсоветского времени.

Теперь, вместо сильных, жизнерадостных и оптимистичных героев на экране появляются инвалиды, бомжи, наркоманы, алкаши и проститутки, милиционеры-оборотни, банкиры, депутаты, телохранители, воры в законе, убогие, которых отрицала цензура советского кинематографа. Кроме того,

появляется образ бандитских группировок как новый социальный элемент, порожденный самой системой. Банды имеют свою иерархичную структуру, закон и власть, которая доминирует над официальными институтами закона. Таким образом, вместо самоидентификации и экстраполяции, зрителю предлагалась демонстрация жизни как она есть, непридуманного мира российских реалий.

Создаваемый на экране киномир характеризовался дуалистичностью, проявляющийся через наличие старого и нового, советского и российского, законного и криминального, что нашло выражение не только в изображаемом социуме, но и в человеке, потерянном в пространстве стыка двух эпох, систем и поколений. Главный герой фильмов заключает в себе данную дуальность, находясь в пространстве «между», выступая маргинальной, асоциальной личностью. Отсюда многие герои представлены в депрессивно-психотическом состоянии. В виду устаревших советских и еще не сформированных новых российских морально-ценностных ориентиров, герой следует внутренней морали, выстроенной на общечеловеческих законах правды и справедливости. Несмотря на нарушение официального закона, его действия воспринимаются зрителем единственно правильными, так, он или те, кого он защищает, зачастую оказываются жертвами обстоятельств, обусловленных историческим временем, социумом и средой, в которой он существует. Представленное в фильме подается зрителю через беспристрастное, без эмоциональное восприятие героя.

«Черные» отечественные кинопроизведения 90-х годов через разных героев визуализировали разные аспекты реальной жизни. Персонажный строй моделировал современное российское общество в целом, с общей атмосферой безвыходности, безнадежности, пессимизмом.

Теперь кинопроизведения заключали в себе идею одиночества, брошенности, потерянности человека в социальном пространстве, идею ценностного и морального хаоса, который формировали мрачную и угнетающую картину мира.

«Чернуха» отечественного кинематографа проявляется не только в содержательном наполнении фильмов, но и в визуальном их воплощении на экранах. Если изображено пространство города, то действия происходят либо в пасмурную погоду, иногда идет дождь, либо в ночное время суток. События также могут разворачиваться на руинах зданий, промышленных объектов советского периода. Кроме того, это бары, рестораны, казино, ночные клубы, виллы и дачи, рынки, тюрьмы, залы суда, притоны, обветшавшие коммуналки, демонстрирующие бытовую «грязь».

Изображаемые явления включали в себя войну, плен, терроризм, алкоголизм и наркоманию, подростковый секс, мафию, насилие, забастовки, заказные убийства, браки по расчету, безработицу.

Изначально феномен «чернухи» появилась в отечественном кино как реакция на оптимизм и освещенность советского кино, желание искоренить «киноложь», которая навязывалась людям с экранов. А затем стала выражением отчаяния людей, не finding себе места в новой жизни. Выбранный художником социометрический подход в конструировании своих кинопроизведений отражал его мироощущение, выступал неким универсальным кодом прочтения действительности.

Таким образом, из сказанного ранее, можно заметить, что это не уникальное явление, характерное лишь для кинематографа нашей страны. Как было установлено настоящим исследованием подобный феномен находит проявление в американском, европейском, азиатском кино и именуется принятым кинособществом термином «*poir*».

Как и в другом национальном кинематографе, появление отечественного «черного» кино обусловлено реакцией на крушение определенного миропорядка, в данном случае Советского государства с его ценностями, нормами, моралью, определенным укладом жизни.

Для кино становятся характерными реалистические тенденции, которые приходят на смену экранной иллюзии, созданной предыдущей кинематографической эпохой. Кинокартины отражают атмосферу

пессимизма, безнадежности, экзистенциального кризиса, состояние трагичности, присущие времени.

В тематическом спектре актуальными становятся тема смерти, опасности, фатальной предопределенности, неизбежности происходящих событий. В основе кинотекста лежит криминальный сюжет, зачастую не предполагающий положительного исхода событий. На первый план выходят маргинальные персонажи, демонстрируются «болезни» общества – наркомания, проституция, бандитизм, продажные «стражи порядка».

Главные герои ментально одиноки, находятся в состоянии потерянности, в эпицентре запутанного мира. Не принадлежа официальному закону и криминальным структурам, герой идет по пути следования собственной морали, которая оказывается единственно верной и справедливой.

Женские образы в «черных» фильмах также нарушают предшествующую традицию. Они двулличны, бесплодны, лишены типичных женских функций, а по отношению к мужским персонажам заключают в себе обман, предательство, ловушку.

Визуализируемые образы предстают в качестве порождений той социальной среды, в которой они существуют. Кинокартина не конкретизирует какую-либо позицию отношения к ним – не оправдывает и не обвиняет, она лишь демонстрирует образы, появившиеся в результате протекания определенных социальных процессов.

Для «черного» кино характерны идеи одиночества, слабости человека в представленном мире, тотальности зла, безнадежности, беспросветности в видении будущего, социального насилия и несправедливости.

«Черное» кино противопоставляется предшествующей кинотрадиции. Творческое осмысление режиссерами действительности преодолевает разрыв между кино и современными реалиями. Как и в кинематографе других стран, появление в отечественном кино 90-х годов XX века феномена «noir»

обусловлено социально-историческими и культурными процессами, развернувшимися в стране.

Но, несмотря на схожие черты с феноменом «noir» в западном кино, отечественное кинематограф имеет свои отличительные особенности.

Во-первых, как было сказано ранее, при создании кино-нуара западными режиссерами большое внимание уделялось формальной стороне фильма, отсюда он понимается больше как стиль, в то время как в отечественном кино понятие «черный» присуще содержательному наполнению кинопроизведения, поэтому «чернуха» обособляется в определенный жанр.

Во-вторых, в основе западного кино-нуара всегда лежал криминальный сюжет, основанный на расследовании, сюжет же отечественного фильма, хоть и включал в качестве обязательной составляющей элементы криминального жанра, базировался на драме одного человека.

В-третьих, главный герой «черного» отечественного фильма не являлся сыщиком или «следователем поневоле». Он представляет собой неотъемлемую часть той социальной структуры, в которой оказывается, которая вынуждает его на определенное действие, и жертвой которой он становится. Кроме того, женский образ «роковой женщины» прочитывается не во внешних особенностях героинь – привлекательность, сексуальность, а по их функционалу и построению взаимоотношений с главным героем.

Еще одной отличительной особенностью отечественного кино-нуара от западного выступает художественный материал кинопроизведений. Для «черного» зарубежного кино – это в большинстве случаев литературные произведения, для отечественных же – окружающая действительность. Если реализм западного кино выражался в технологии создания кинопроизведения, то отечественного – в актуализации и демонстрации современных реалий.

Таким образом, рассмотрение «черного» отечественного кино периода 90-х годов XX века показало, что оно, хоть и унаследует характерные для классического «noir» черты, обладает своими уникальными особенностями.

2.2 Анализ кинопроизведения «Дюба-дюба» Александра Хвана

В данной главе проведен анализ произведения киноискусства «Дюба-дюба» А. Хвана как репрезентанта «черного» отечественного кинематографа 1990-х годов XX века.

При проведении детального исследования кинопроизведения использован метод философско-искусствоведческого анализа, включающий наблюдение, измерение, формализацию, идеализацию, аналогию, экстраполяцию, анализ, синтез, дедукцию, индукцию, интерпретацию. Для анализа кинотекста также использован герменевтический метод. Выбранная методология позволит изучить художественную реальность произведения киноискусства, а также предмет исследования, который заключается в рассмотрении особенностей проявления феномена «noir» в сюжетах, образах и идеях отечественного кинематографа 90-х годов XX века.

Кинокартина «Дюба-дюба» снята А. Хваном в 1992 году по сценарию Петра Луцика и Алексея Саморядова в жанре драмы в синтезе с мелодрамой хронометражем в 140 минут.

В центре киноповествования студент ВГИКа сценарного отделения Андрей Плетнев (Олег Меньшиков), жизнь которого складывается довольно успешно до тех пор, пока он не решается помочь своей давней любви – девушке Татьяне (Анжела Белявская) – оказавшейся в тюрьме за пособничество своему любовнику Коли (Александр Негреба) в распространении наркотиков.

Исследование кинопроизведения выстраивается по пути раскрытия художественного образа в его материальном, индексном и иконическом статусе, что будет способствовать наиболее полному и детальному изучения предмета исследования.

- Анализ материального статуса кинопроизведения «Дюба-дюба»

Материальное знаковое поле фильма формируется сочетанием аудиального и визуального компонентов, которые взаимодополняют друг друга. Аудиальный элемент картины составлен из музыкального сопровождения, естественных звуков природы и голоса героев. Визуальный компонент складывается светом, цветом, характером операторской работы, монтажом, композицией.

Кинокартина открывается закадровым голосом, который выстраивается в монолог главного героя, чей образ возникает через несколько секунд после аудиально-вербального вступления. Голос звучит с одновременной визуализацией черного экрана. Так, с помощью первого кадра задается доминирующее положение черного цвета, который выступает символом бессознательного, темной стороны портера личности, исходной точки, а также – хаоса, смерти и ада.

Таким образом, начало фильма – монолог героя в синтезе с черным экраном как знаком погружения внутрь – задает импульс субъективному прочтению художественной реальности кинокартины, то есть пропущенной через восприятия главного героя.

Доминанта черного цвета выражается в преобладание темного в кинопространстве: если кадр выстраивается на природе, то это либо темное время суток, либо рассвет / закат, либо пасмурная погода, когда солнечный свет не проникает сквозь затянутое облаками / тучами небо; если же действие разворачивается в закрытом пространстве, то свет туда проникает через окна, преломляясь, либо исходит от искусственного источника, вылепляя светом материю, находящуюся в темноте (пунктиформа³⁶), или иногда трансформируя их.

³⁶ Storaro V. Writing with light. Part II. Colors. Electa, Accademia-dell'immagine. Milan, 2002. – 332 p.

Визуальная трансформация образа в кадре также создается при помощи особенностей операторской работы, которая главным образом заключается в ракурсах съемки – сверху, снизу, под углом, искажая не только образ, но и пространство, переданное через восприятие главного героя. Но основной точкой зрения является позиция камеры как демонстрации происходящего, что отвечает реалистическим тенденция кинопроизведения. На эффект демонстрации работает также преобладание средних планов съемки.

Неоднократно в кадре появляется искусственный туман в качестве еще одной характеристики не только визуализации проникновения в сознание героя, но и его замутненности, затуманенности. Сюда же можно отнести нелинейность монтажа, где порядок хронологически последовательных кадров, нарушается вставками из воспоминаний героя.

Композиция кинопроизведения характеризуется закольцованностью, которая проявляется в открывающей и закрывающей фильм заставке. Изображенное действие визуализирует процессковки железа и придание ему необходимой формы кузнецом. Эпизод разворачивается в темном пространстве, которое слабо освещается огнем.

Кольцевой характер композиции говорит о непрекращающемся действии, повторяемости происходящего, без начала и конца, нечто, заключенное в границы, завершение чего-либо, исполнение.

Подводя итога материальному уровню кинокартины, можно выделить следующие стилистические особенности как универсальные, так и уникальные, характерные для кинопроизведений «poir».

Во-первых, закадровый голос главного героя, который придает киноповествованию характер субъективности. Для аудиальной составляющей, выраженной через голоса героев характерно наличие сленговых выражений, что типично для «черных» отечественных фильмов 90-х годов.

Во-вторых, съемка в полумраке, где доминируют черный цвет и темный свет, а искусственный источник света слабо и частично

кристаллизует объекты художественной реальности, тем самым визуально разрушая их целостность. Отсюда возникает понятие «беспросветность», которое интерпретируется в буквальном смысле, и в переносном как беспросветность в видении будущего, темнота репрезентируемого мира.

В-третьих, разные ракурсы съемки, надламывающие кинореальность, придавая ей характер неустойчивости. Но здесь же доминанта средних планов, которые наделяют картину позицией демонстрации происходящего.

В-четвертых, нелинейность повествования, нарушающая хронологию событий, с помощью чего создается ощущение дезориентации, потерянности во времени, запутанности в представленном мире.

Кроме того, режиссер вплетает в кинотекст такие характерные элементы кино-нуара, как зеркала, визуально раздваивающие образ героя, стекла, трансформирующие его, и поднимающейся лестницы (в данном случае эскалаторы) как демонстрации перехода героя из одного состояния в другое. На материальном уровне также задается реалистический характер киноповествования, свойственный «черному» кино.

Таким образом, особенности стиля нуар, характерные для «черного» отечественного кино проявляются в картине на самом первом уровне построения художественного образа – на уровне материальных знаков, которые выступают основой для следующих ступеней его актуализации.

- Анализ индексного статуса кинопроизведения «Дюба-дюба»

На индексном уровне происходит разделение целостного художественного пространства кинопроизведения с вычленением его самостоятельных элементов. Таким образом, в качестве единичных персонажей выделяются Андрей (Олег Меньшиков), Татьяна (Ангела Белянская), Коля (Александр Негреба) и кузнец как метафоричный образ Судьбы / Рока.

Андрей Плетнев – главный персонаж кинокартины, через восприятие которого зритель считывает художественную реальность фильма. Андрей не

принадлежит к маргинальным, асоциальным личностям – как было указано выше, он студент ВГИКа сценарного отделения с большими планами на будущее – но ситуация вынуждает его на взаимодействие с таковыми, более того, любимая им девушка оказывается одной из них.

С того момента, как герой решает помочь девушке незаконными методами, так как путь законного решения проблемы невозможен («государству моему я не нужен, и государство мое за меня не заступится, от болезни, смерти и тюрьмы не защитит, так что помощи мне от него не предвидится, но, конечно, кровь мою оно выпьет, а мне даже корки не бросит»), он не только взаимодействует с преступными элементами общества, но и становясь частью данной социальной среды, так как сам совершает преступление.

Вынужденное преступное действие Андрея провоцирует раскол внутри личности героя. Как было установлено при анализе материального статуса кинопроизведения, кинотекст сложен из непоследовательных по хронологическому порядку событий, который прерывается вставками, визуализирующими происходящее в сознании героя, характеризующимися затуманенностью, постепенным поглощением героя тьмой. Тем самым внутри личности Андрея происходит столкновение света и тьмы, которая все больше наступает на героя.

Внутренняя двойственность персонажа, спровоцированная двойственностью внешней, раздваивает и позицию героя в фильме – он выступает одновременно и «жертвой» и «палачом».

Позиция жертвы интерпретируется тем, что Андрей не способен побороть внешние обстоятельства, которые и провоцируют его на совершение преступного шага. Кроме того, он становится жертвой темной стороны своей личности, которая движима преступными мотивами. А палачом он выступает в отношении другого человека, истязая его психологической пыткой, которая оказывается эффективней физического насилия.

Высвобождение темной стороны героя показано в визуальном его перевоплощении, когда герой надевает резиновую маску шута, берет в руки топорик и обставляет квартиру готической декорацией. Так, его внутренняя, скрытая, темная составляющая оказывается явленной. Тем самым двойственная природа героя становится наглядной для зрителя.

Примечателен подбор режиссером актера на роль Андрея в исполнении Олега Меньшикова. Его творческая деятельность началась еще в период советского кинематографа, где Меньшиков играл роли жизнерадостных, исключительно позитивно настроенных молодых ребят. С крахом старого миропорядка (кризис и упадок), с наступлением новой кинематографической эпохи, репрезентацией актуальных для нее идей, меняется и актерское амплуа: образ его героев усложняется с точки зрения характера и психологии, они уже не столько положительны, сколько отрицательны, и в финале зачастую терпят поражение, а свойственный ему жанр комедии сменяется драмой. Тем самым, режиссер разрушает созданную предыдущей эпохой кино-иллюзию не только путем содержательного наполнения фильма, но и через привычный образ героя, созданный на отечественных экранах Меньшиковым.

Татьяна – первая любовь Андрея, которая оказывается несправедливо обвиненной в распространении наркотиков, в то время как реальный преступник – ее любовник Коля – остается на свободе. Таким образом, девушка становится главным мотивом для действий героя как старая любовь, с кем он когда-то был счастлив, и как восстановление справедливости, которую не способен совершить официальный закон.

Как и главный герой, так и зритель не видит девушку до тех пор, пока ее не освобождают из-под тюремного заключения путем бегства. На протяжении половины фильма она явлена только вербально и представляет некий идеализированный образ девушки, несправедливо пострадавшей, ради которой герой идет на преступление.

Персонаж Коля также присутствует в кинокартине с самого начала, но визуально предстает перед зрителем только в конце фильма, когда происходит его встреча с главным героем. Через субъективное прочтение кинотекста он воспринимается зрителем в качестве главного виновника как преступления, так всех событий, случившихся с Андреем, тех поступков, на которые ему пришлось пойти. Помимо того, что Коля предстает маргинальной и асоциальной личностью – наркоман – он также выступает антигероем, в пользу которого делает выбор главная героиня.

Важным индексным знаком кинопроизведения, который незримо явлен на протяжении всего фильма, но возникает как метафоричный образ лишь в начале и в конце – это персонаж Судьбы, воплощенный в образе кузнеца, куящего железо.

В культуре и мифологии кузнец зачастую выступает в качестве Творца, персонажа, наделенного сверхъестественной созидательной силой, обладающий функцией демиурга – верховного божества или бога. Кроме того, на материальном уровне был установлен кольцевой характер композиции фильма, который также является знаком божественного начала.

В кинокартине во время титров как начальных, так и завершающий, довольно долго показан процессковки и плавления железа, а также придания ему необходимой формы, в виде заточенного клинка. Тем самым, с помощью введенного режиссером образа кузнеца, утверждается некая сверхчеловеческая сила, властвующая над человеком, определяющая его жизненный путь.

Таким образом, на индексном уровне кристаллизуются персонажи, характерные для «черного» фильма. Главный герой, внутренняя природа которого раздваивается, так как в попытке преодоления несправедливости, искоренения зла, он осознает себя его частью, совершив преступление и, тем самым, став асоциальным элементом общества, а также двойственность его ролевых маркеров – он и жертва и палач. Героиня, воплощающая в себе мотив к действию героя. Персонаж – антагонист главному герою. И

присутствие Рока или Судьбы, определяющей поступки героев, незримо руководящей их жизнями.

- Анализ иконического статуса кинопроизведения «Дюба-дюба»

На иконическом уровне художественного образа складываются персонажные суммы и интегралы, образующие целостное событие кинопроизведения. Разделенное на индексном уровне знаковое содержание, складывается в общий сюжет кинокартины.

Как уже упоминалось выше, разочарование героя в законном способе освобождении героини из тюрьмы, приводит его к противоположному решению проблемы, которое завязано на преступление. Тем самым ключевое место в фильме занимает интегральный персонаж «банда» как криминальная структура.

Бандитская группировка оказывает непосредственную помощь Андрею в осуществлении задуманного преступления, вынося и для себя материальную выгоду. Бандиты входят в положение героя, предоставляя ему необходимое оружие – пистолет и граната – и соглашаясь на соучастие в преступлении. Через введение данного интегрального персонажа показана недееспособность, нефункциональность государственной системы с ее официальным законом.

Показательным является то, что в самом освобождении девушки участвует представитель закона – один из охранников тюрьмы, замотивированный денежным вознаграждением («да, деньги большие, я таких за всю свою службу не заработал»).

Таким образом, интересы и цели бандитской группировки и представителя официального закона оказываются аналогичными. Участие обеих сторон в незаконном действии остается безнаказанным. Отсюда запутанность репрезентируемого миропорядка, двусмысленность, существующая между миром гражданского закона и криминальных структур, а также критика социальной системы.

Андрей и Таня в синтезе образуют суммативный персонаж. Как было установлено при анализе индексного уровня кинопроизведения, Таня выступает для главного героя мотивом к действию, в первую очередь, являясь, его старой любовью.

Но герой желает освобождения девушки из тюрьмы не столько для нее, сколько для самого себя. Это становится его целью, к достижению которой он отчаянно движется, уверенный, что она принесет ему искомое счастье. Но, как и свойственно «черному» фильму, в результате, с трудом реализованные планы, не приносят герою желаемого удовлетворения («зачем я ее привез? что я с ней делать-то буду? какая-то сука стала, еще и этот запах после тюрьмы...ведь я на нее глядеть не могу»). Более того, из диалога героев, следует, что девушка не нуждалась в спасении («зачем ты это сделал? кто тебя просил?»). Тем самым герой попадает в «ловушку», но не столько подстроенную самой женщиной фильма-нуар, сколько им сами, но импульсом к этому стал ее идеализированный образ, оставшийся в памяти героя.

Несмотря на первую неудачную попытку, герой насильно пытается выстроить свое счастье с когда-то любимой девушкой, подобно сценарию, который он задумал изначально (монолог, открывающий картину). Но невидимый Рок не дал героям быть вместе. Попытка уехать с Таней за границу в поиске «лучшей жизни», где они вместе станут счастливы, оборачивается неудачей: девушка тяжело заболевает, и единственное, что она хочет, это вернуться домой. Андрею ничего не остается, как привести Таню в родную деревню – снова к точке исхода.

Возвращение домой оборачивается обманом и предательством со стороны героини, которая идет в дом к своему любовнику и снова оказывается схваченной милицией. Тем самым попытки достижения героем изначально поставленной цели оборачиваются глобальным крахом.

Герой терпит не только моральное поражение, но и физическое – попытка убить Николая оборачивается смертью Андрея. Но, несмотря на это,

герою удастся осуществить задуманное – из последних сил, Андрей отрывает чеку гранаты, которая взрывает дом Николая вместе с ним, тем самым ставя «мертвую» точку в своем сценарии.

Но после смерти главного героя, следует эпизод, изображающий Андрея поднимающимся по эскалатору вверх и оказавшемуся в американском аэропорте. Финальный эпизод выступает визуальным подтверждением данного в начале фильма эпиграф из 1-го послания к коринфянам апостола Павла: «Говорю вам тайну: не все мы умрём, но все изменимся». Так, подъем визуализирует переход героя в совершенно иное состояние – выход на метауровень и достижение им искомого счастья, которое можно рассматривать в социоцентрическом аспекте – действие происходит в Америке, куда герой стремился попасть, и в космоцентрическом – существование в инобытии, которое наступает со смертью Андрея.

Фильм репрезентирует идею одиночества человека в мире полном жестокости, несправедливости, беззакония, лжи и обмана, неспособном принести счастье, которое оказывается достижимым лишь в ином пространстве – социальном или космическом.

Таким образом, анализ кинопроизведения выявил следующие особенности стиля нуар, характерные для отечественного кино 90-х годов XX века.

Кинокартина снята в жанре драмы с элементами криминала, проявленных в преступных мотивах, обращением к популярной тогда в кино теме наркомании и бандитизма, а также в присутствии таких типичных компонентов, вплетенных в кинотекст, как ограбление, насилие, предательство, двуличность, среди атрибутов – оружие, деньги, алкоголь, постоянное курение. Как и свойственно «черному» кино, сюжет не заканчивается счастливым и жизнеутверждающим финалом ни для одного из персонажей. Кроме того, как было установлено в процессе анализа, для киноповествования характерна позиция демонстрации, которая свойственна

для отечественного «черного» кино 90- годов, и реалистические тенденции, выражающиеся в изображении на экране актуальных проблем и тем.

Образ главного героя представляет одинокого человека в пространстве представленного мира – мира кризиса и упадка, как системы в целом с ее не функциональностью и извращенностью, так и человеческих отношений. Герой не может найти себе места в таком мире, отчего и погибает в конце фильма. Вынужденность системой идти по пути преступления, провоцирует внутренний раскол героя, тем самым ставя его на позицию жертвы не только той среды, в которой он существует, но и жертвы самого себя – темной стороны своей личности. Изначально поставленная цель героя – достижение справедливости и, за счет чего, личного счастья, но, следуя законам «черного» кино, ни того, ни другого ему добиться не удастся.

Образ женщины в фильме представлен сначала с позиции жертвы, оказавшейся незаслуженно обвиненной и заключенной в тюрьму, по причине чего и выступает в качестве главной мотивировки действий героя. С продвижением фильма ее образ трансформируется, приобретая противоположные черты – теперь героиня воплощает в себе двуличие, предательство и обман по отношению к главному персонажу. Кроме того, герой впоследствии понимает, что эта женщина не способна стать любящей женой и матерью, отсюда нарушение традиционного женского кинообраза, свойственное для «черного» кино.

При анализе фильма было установлено, что важным элементом является образ Судьбы или Рока, довлеющим над человеком. Как указывалось ранее, в картине опускается момент наказания за преступление со стороны официального закона, который нефункционален и атрофирован. Но поражение главных героев позиционируется как противление судьбе, отчего и возвращение к началу событий в финале фильма, демонстрирующее бесполезность совершенных героем действий, которые изначально были ошибочны.

Кроме того, фильм поднимает и важные для «черного» отечественного кино идеи: одиночество человека, социальная несправедливость, невозможность достижения счастья в настоящем мире – мире полном опасности, где господствует криминал и действует закон «каждый сам за себя». Через визуализацию кризиса общественных отношений показан кризис всей системы.

Таким образом, философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Дюба-дюба» А. Хвана показал, как проявляется стиль поіг в сюжетах, образах и идеях отечественного кинематографа периода 90-х годов XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая исследовательская работа имела своей целью определение особенностей проявления стиля noir в отечественном кинематографе 90-х годов XX века.

Для достижения данной цели были выполнены следующие задачи: рассмотрена история понятия «noir» – зарождение и формирование феномена, определены сферы существования феномена в искусстве, проанализированы сюжеты, образы и идеи отечественного кинематографа в целом и периода 90-х годов XX века в частности, проведен философско-искусствоведческий анализ произведения отечественного киноискусства «Дюба-дюба» Александра Хвана 1992 г., который выступает репрезентантом отечественного «черного» кино.

Понятие «noir» в значении «черный», изначально интегрирующее эстетический и политический контексты, впоследствии утверждает себя в искусстве как некий стиль с устоявшимися признаками, характеристиками и специфическим чертами. Зародившись в среде французской критики применительно к голливудским криминальным драмам, «noir» впоследствии преодолевает свои временные и пространственные границы. Так, данное исследование показало существование феномена не только в сфере кинематографа, но и в других видах искусства – литературе, живописи, фотографии.

Но наибольшее развитие стиль «noir» получает именно в сфере искусства кино. «Черный» стиль вырабатывает свою устойчивую формулу, которая находит выражение в сюжетах, образах, идеях кинопроизведений: преступное общество с фальшивыми приоритетами, герой-одиночка, ведущий свое собственное расследование, женщина-оборотень, расставляющая ловушку герою, расчетливая, хитрая и способная на преступление. Сюжет имеет сложно выстроенную ткань повествования, в основе которой расследования убийств, ограбления, мошенничества и

ложные обвинения в преступлении, секс, насилие, предательство и двуличность, постоянное курение и пьянство. Репрезентируются идеи опасного мира, полного преступлений и пороков, идеи отчужденности, одиночества и безнадежности. Характерным также являются фаталистические мотивы, которые выражаются в предопределенности происходящего с героем – идея Рока или Судьбы становятся важной онтологемой для фильмов-нуар.

Со временем происходит эволюция стиля, которая получает название «нео-нуар». В кино появляются новые способы визуализации – смена монохромности колоризацией кинопространства, стиль сливается с другими жанрами – мюзикл, научная фантастика, подростковая драма, комикс, но выработанная формула остается неизменной. То же касается и кинокартин, появившихся за пределами Америки – стиль сохраняет свои устойчивые элементы, синтезируя их с особенностями национального кинематографа других стран.

На формирование «черного» отечественного кино оказали влияние определенные социально-исторические и культурные предпосылки, но по своему характеру похожие на причины кристаллизации кинематографического феномена в западноевропейском кино: крушение старого миропорядка, кризис системы, развенчание иллюзий, созданных предыдущей эпохой, создание кинопроизведений, не следующих установленной программе.

Исследование показало, что «черные» отечественные фильмы заключают в себе стилистические (съемка в полумраке, доминирование тьмы над светом, сложная хронология, реалистическая традиция) и содержательные (криминальный сюжет без хэппи-энда; аморальность представленного мира; обращение к асоциальным элементам общества; герой маргинал-одиночка; женский образ, противоположный по своему характеру и функционалу персонажу, созданному предыдущей кинотрадицией; постоянное саморазрушение героев, проявляющееся и в их преступных

мотивах, и в бытовых привычках) черты «film noir», которые гармонично сочетаются с особенностями отечественного кинематографа, главным образом проявляющиеся в том, что понятие «черный» («чернуха») находит свое выражение не столько в формальной составляющей кинопроизведения, сколько в содержательной; фильм представлен не как детектив, а как драма; реализм находит выражение не в технологии создания кинокартины, а в актуализации и демонстрации современных реалий; основная точка репрезентации фильма – позиция демонстрации.

На примере анализа кинокартины «Дюба-дюба» Александра Хвана 1992 г., были выявлены особенности проявления стиля «noir» в сюжетах, образах и идеях отечественного кино 90-х годов XX века: фильмы обращаются к «болезням» общества – визуализируются крайние асоциальные и маргинальные элементы социума без изысканно-романтической окраски, характерной для западноевропейского фильма-нуар; образ главного героя представлен как часть той среды, в которой он существует, и которая ставит его на позицию жертвы; женские персонажи лишены типичной женской функции, они заключают в себе обман и предательство; представленный мир аморален, полон преступности и беззакония, он бесплоден, не способен на созидание, ценность человеческой жизни в нем отрицается; отсюда идеи одиночества человека, социального насилия и несправедливости, идеи упадка, кризиса общественных отношений как кризиса всей страны.

Данная характеристика присуща не только выбранному в качестве репрезентанта кинопроизведению, но другим кинокартинам периода 90-х годов, в большей или меньшей степени, содержащие выделенные в процессе исследования элементы «noir». Тем самым, анализ определенного кинематографического пласта и его репрезентанта доказал, что устойчивое клишированное именование «чернуха» выступает явлением, названным мировым кинособществом «noir».

Таким образом, анализ кинематографического феномена «noir» позволил исследовать отечественное «черное» кино с выявлением

характерных для него сюжетов, образов и идей под иным, малоисследованным углом, который углубил понимание российского кино периода 90-х годов XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Blaser, J. Film Noir's Progressive Portrayal of Women, 2008, URL: <http://www.filmnoirstudies.com/essays/progressive.asp>
2. Blaser, J. No Place for a Woman: The Family in Film Noir, 2008, URL: http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place.asp
3. Broe D. Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood. – University Press of Florida, 2009, p. 224.
4. Chivers S. The problem body: Projecting disability on film. – The Ohio State University Press, 2010.
5. Cowie, E. Film Noir and Women, in Joan Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso, 1993, p.p. 121-167.
6. Hanson, H. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London, New York: I. B. Tauris, 2007. 251 p.
7. Harvey, S. Women's Place: The Absent Family of Film Noir, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* London: British Film Institute, 1980.
8. Huber, J. A Theory of Gender Stratification, in *Feminist Frontiers III* (Laurel Richardson, Verta Taylor eds.). New York: McGraw+Hill, 1993, p. 131–140.
9. Johnston, C. Double Indemnity, in E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1980.
10. Kaplan E. A. (ed.). *Women in film noir*. – British Film Inst, 1998.
11. Krutnik F. In a lonely street: Film noir, genre, masculinity. – Routledge, 2006, p. 268.
12. Krutnik, F. Follows fiction, and film noir. *Desire, Transgression and James M Cain* // *Bulletin*, May. – 1981. – T. 48. – №. 568. – C. 112.
13. Martin, A. *Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!: The Central Women of 40s Film Noirs*, in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, rev. ed. 1978; repr., London: British Film Institute, 2008, pp. 202–28.

14. Morris, G. Noir Country: Alien Nation [Электронный ресурс] / G. Morris // Bright Lights Film Journal, 2006. – Режим доступа: <http://brightlightsfilm.com/noir-country-alien-nation>
15. Naremore J. More than night: Film noir in its contexts. – Univ of California Press, 2008, p. 480.
16. Orr C. Genre theory in the context of the noir and post-noir film // Film Criticism. – 1997. – Т. 22. – №. 1. – С. 21-38.
17. Storaro V. Writing with light. Part II. Colors. Electa, Accademia-dell'immagine. Milan, 2002. – 332 p.
18. The Shadows of Film Noir [Электронный ресурс] // The Midnight Palace, 2013. – Режим доступа: <http://www.midnightpalace.com/articles/the-shadows-of-film-noir>
19. Vamp - коктейль из мистики и секса. - URL: <http://www.diva.by/image/ffl/48664.html>
20. Альтернативная культура. Энциклопедия. — М.: Ультра. Культура Д. Десятерик 2005. – 389 с.
21. Артюх, А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра [Электронный ресурс] / А. Артюх // Искусство кино. – 2007. – №5 – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
22. Артюх, А. Откуда взялся нуар? [Электронный ресурс] / А. Артюх // OpenSpace.ru. – 2014. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/21698/?expand=yes>
23. Баженова, Л. М. Некрасова Л. М., Курчан Н. Н., Руенштейн И. Б., Мировая художественная культура XX. Кино, театр, музыка. – СПб.: Питер, 2008. – 432 с.
24. Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С. А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 1998. 1534 с.
25. Босов, Д. Отечественный мейнстрим-кинематограф и студенческая молодежь // Вестник КемГУ. 2015. №2-2 (62) С.7-11.

26. Воробьева, Е. С. Маргинал в русской литературе конца XX начала XXI века // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. №5. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/marginal-v-russkoy-literature-kontsa-xx-nachala-xxi-veka>
27. Геращенко, Г. Постсоветское человеческое общество 90-х годов. Факторы формирования уродства / Г. Геращенко // Пространство литературы, искусства и образования – путь к миру, согласию и сотрудничеству между славянскими народами : сб. науч. тр. : по матер. VII Междунар. науч. – практич. конференции, 20 декабря 2012 г. / ред. А. Г. Романовский, Ю. И. Панфилов. – Харьков : НТУ «ХПИ», 2013. – С. 122-127..
28. Гращенкова, И. Н. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат : отчет о научно-исследовательской работе / О. П. Зиборова, М. Р. Косинова, В. И. Фомин. – М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. 2759 с.
29. Гудков, Л. Общество телезрителей: массы и массовые коммуникации в России конца 90-х годов // Мониторинг. 2001. №2 С.31-45.
30. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77.
31. Добротворский, С. Источник невозможного. СПб.: Сеанс, 2004. 820 с.
32. Дондурей, Д. Конец века – конец чернухи? [Электронный ресурс] / Д. Дондурей // Искусство кино. – 1998. – №3 – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1998/03/n3-article29>
33. Ермакова, А. Ю, Отечественное киноискусство 2000-х годов в контексте эстетики постмодернизма // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2009. №1(5). С. 120 – 123.

34. Жижек, С. Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004. С. 43–66.
35. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства: тексты лекций. Ч. 2. Методология истории искусства; Краснояр. го. ун-т. – Красноярск, 2004. – 199 с.
36. Жуковский, В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства : учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // Красноярск : Красноярский университет КрасГУ, 2004. – 265 с.
37. Иващенко, А. В. Исторические и стилистические особенности нуара в американском кинематографе // История и археология. – 2015. – № 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://history.snauka.ru/2015/04/2144>
38. Кабаков, В. Чернуха и катарсис в российском кино [Электронный ресурс] / В. Кабаков // Проза. ру. - 2015. - № 215012700008. - Режим доступа: <https://www.proza.ru/2015/01/27/8>
39. Карцева, Е. Н. Легенды и реалии. История американского уголовного фильма. М.: Материк, 2004. 248 с.
40. Кащенко, Е. С. Отечественный кинематограф эпохи перестройки: пути развития // М.: Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. – 2015. Т. 6. № 4 (21). С. 22-26.
41. Конев, В. П. Художественная интеллигенция России в постсоветское время // Интерэкспо Гео-Сибирь. 2006. №. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-intelligentsiya-rossii-v-postsovetskoe-vremya>
42. Кравцов, Ю. А. Основы киноэстетики. Теория и история кино. Учебное пособие. — СПб.: Институт телевидения, бизнеса и дизайна («Невский университет»), 2006.

43. Кудряшов, И. С. Нуар после 50-х: смерть, развитие или постмодернистское цитирование? // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 236–252.
44. Левченко, Я. Н. Индустрия срама: освоение и коммодификация секса в позднем советском кино // Новое литературное обозрение. – 2015. – №. 136. – С. 105-122.
45. Лубашова, Н. Критериальная дуальность бифуркации развития отечественной кинематографии: анализ и прогностика // Аналитика культурологии. 2008. №11 С.170-181.
46. Лурье, Я. Формула американского нуара [Электронный журнал] / Я. Лурье // Искусство кино. – 2013. – №4. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara>
47. Москвина, Т. Homme fa?tal. Олег Меньшиков: девять тезисов [Электронный журнал] / Т. Москвина // Сеанс. – 1997. – №15. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/15/plennik-i-voyna/devyat-tezisov/>
48. Мясникова, М. А. Кино в контексте времени // ИЗВЕСТИЯ. – 2014. – Т. 126. – №. 2. – С. 202-206.
49. Новикова, Е. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов // Артикульт. 2015. №1 (17) С.45-54.
50. Осипова, Н. Россия. Годы 00-ые [Электронный ресурс] / Н. Осипова // Киноведческие записки. – 2005. – №72. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/691/>
51. Попов, А. С. Кинематограф 1990-2000-х гг. И изменение ценностей в российском обществе // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-1990-2000-h-gg-i-izmenenie-tsennostey-v-rossiyskom-obschestve>
52. Потехина, Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина-вамп // Царскосельские чтения. 2016. №XX С.106-110.

- 53.Разлогов, К. Ново(е)русское кино [Электронный ресурс] / К. Разлогов // Искусство кино. – 2009. – № 11. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article16>
- 54.Романов, П. В. Ярская-Смирнова, Е. Р. Тело и дискриминация: инвалидность, гендер и гражданство в постсоветском кино // Неприкосновенный запас. – 2011. – Т. 2. – №. 76. – С. 84-91.
- 55.Сирипля, Н., Стишова, Е. Соловьи на 17-й улице. Американизм в советском и российском кино [Электронный журнал] / Н. Сирипля, Е. Стишова // Искусство кино. – 2003. – №10. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2003/10/n10-article2>
- 56.Склярлова, Я. Традиции немецкого киноэкспрессионизма в американских фильмах нуар 1940-1950 гг // Артикульт. 2015. №2 (18) С.62-65.
- 57.Суверена, Е. Репрессивная толерантность постсоветского: Как смотреть российское современное кино [Электронный ресурс] – Е. Суверена // Новое литературное обозрение. – 2015. – №131 – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/5826>
- 58.Суковатая, В. Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике // Неприкосновенный запас. – 2012. – №. 3. – С. 83.
- 59.Тарасова, М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства: монография. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. – 236 с.
- 60.Тарасова, М. В., Жуковский В. И. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. Красноярск: Сибир. федер. ун-т, 2010. – 145 с.
- 61.Федоров, А. В. Медиаобразование в России и Украине: сравнительный анализ современного этапа развития (1992-2008) // Медиаобразование. 2008. №4 С.23-45.
- 62.Федоров, А. В. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог: Изд-во Кучма, 2004. 418 с.

- 63.Харли, К. Албука нуара // Total Film. 2006. № 3. С. 25.
- 64.Челышева, И. В. Медиаобразовательное движение в России на современном этапе (1992-2005) // Медиаобразование. 2005. №5 С.4-32.
- 65.Шрейдер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шрейдер // Сеанс. – 2011. – №26. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
- 66.Щеглова, Е. П., Громова И. А., Минин С. П. Сравнительное искусствознание – XXI век. Сборник статей и материалов. Выпуск первый. Мин-во культуры Рос. Федерации, С-Пб.: РИИИ, 2014 – 2015. – 243 с.
- 67.Щербенок, А. В. «Я знаю, но все равно...»: постсоветское кино и советское прошлое //Неприкосновенный запас. – 2012. – №. 1. – С. 81.
- 68.Щербенок, А. В. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя //НЛО. – 2013. – №. 123. – С. 23.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры из фильма «Дюба-дюба», 1992 г., режиссер Александр Хван



Рисунок А1. – главный герой – студент Андрей Плетнев (кадр из фильма «Дюба-дюба»)

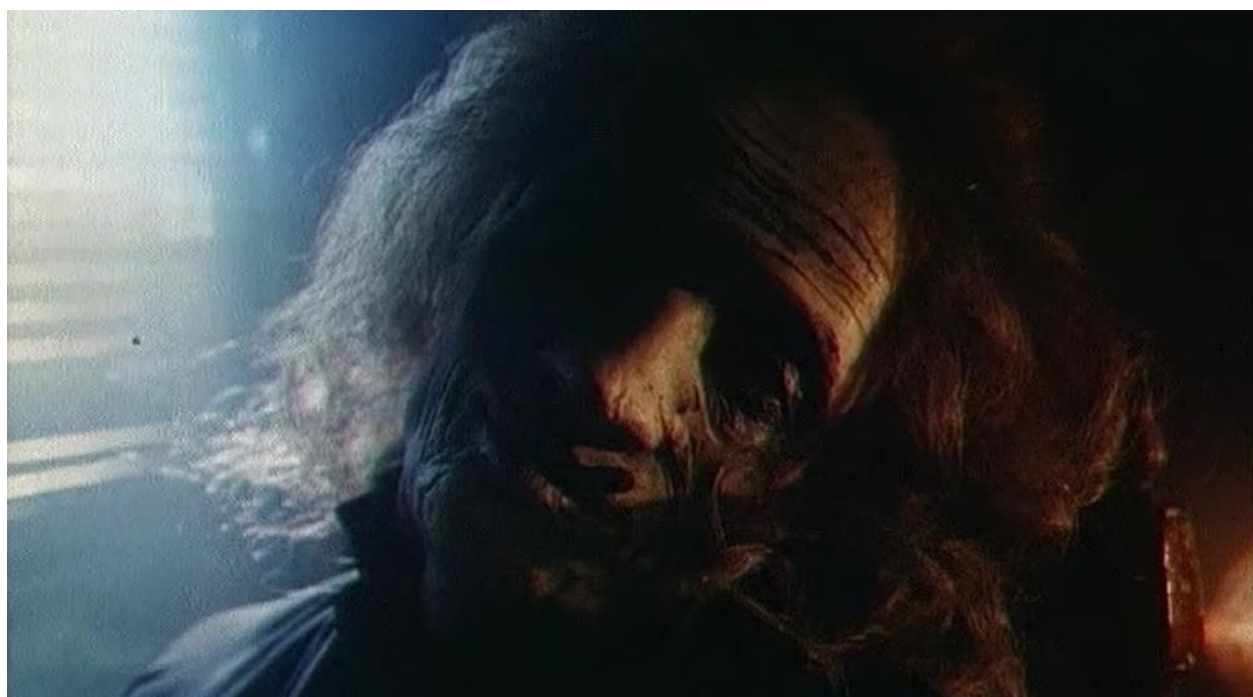


Рисунок А2. – главный герой в образе «палача» – темная сторона личности героя (кадр из фильма «Дюба-дюба»)

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А3. – женский образ в кинокартине (кадр из фильма «Дюба-дюба»)



Рисунок А4. – интегральный персонаж «банда» (кадр из фильма «Дюба-дюба»)

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А5. – образ кузнеца как Судьбы (кадр из фильма «Дюба-дюба»)



Рисунок А6. – образ города (кадр из фильма «Дюба-дюба»)